UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

DUMITRU MICU NICOLAE MANOLESCU

PRELEGERI DE LITERATURĂ ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

(AUTORI ȘI OPERE, 1944—1974)

BUCUREȘTI, 1974

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI

DUMITRU MICU

NICOLAE MANOLESCU

A. Girlu

PRELEGERI DE LITERATURĂ ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

(AUTORI ŞI OPERE, 1944—1974)

C. Ciopraga

1. C. Hogaş, Buc., ESPLA, 1960
2. G. Topîrceanu, Buc., ESPLA, 1966
3. M. Sadoveanu evocator al istoriei, Buc., E.D.P., 1966
4. M. Sadoveanu Buc., Ed. Tineretului, 1966
5. Portrete şi reflecţii literare, Buc., E.P.L. 1967
6. Literatura română între 1900-1918, Iaşi, Ed. Junimea, 1971
7. Hortensia Papadat-Bengescu, Buc., Ed. „Cartea românească", 1973

– Literatura rom. între 1918 - 1944

BUCUREŞTI

– 1974 –

– Între Ulysse şi Don Quijote

– Personalitatea literaturii române a încercare de sintetă Iaşi, Ed. „Junimea" 1973

Cursul de față este destinat studenților din anii IV și V ai facultății de limba și literatura română de la Universitatea București (secția de zi și secția fără frecvență).

Cursul a fost discutat în cadrul Catedrei de literatură română contemporană de la Facultatea de limba și literatura română a Universității București, colectivul de catedră recomandînd editarea lui.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Destinate studenților din anul al IV-lea (cursuri de zi) și celor din anul al V-lea (secția fără frecvență), aceste prelegeri au drept scop să le faciliteze însușirea materiei de examen — pînă la apariția unui curs complet de literatură română actuală. Acest curs urmează a fi elaborat după definitivarea noii programe analitice, la care se lucrează. Prelegerile de față nu-și propun să înfățișeze creația literară de după al doilea război mondial în toate aspectele ei, nici să-i urmărească evoluția istorică, complexă. Ele expun un tablou panoramic sumar, dezvoltînd, modificînd și aducînd la zi Literatura română de azi *(Ed. Tineretului, 1965), spre a trece apoi la prezentarea sintetică a acelor scriitori (prevăzuți de programă) a căror contribuție la făurirea literaturii române de azi este unanim recunoscută; nu se analizează toate operele și nici măcar, uneori, cele mai importante. Lucrarea are caracter fragmentar, poate fi un ghid, nicidecum o adevărată istorie a literaturii de după război.*

AUTORII

CAPITOLUL I

INTRODUCERE

Deschizînd în istoria țării calea unor transformări ce aveau să ducă la o organizare socială structurală, actul de la 23 August 1944 a determinat implicit prefaceri de mare anvergură în toate domeniile creației spirituale. Produs și expresie a conștiinței unei umanități care, parcurgînd o experiență istorică extraordinară, a ajuns să-și hotărască singură destinul, literatura română de azi este mărturia unui avînt constructiv fără precedent, pus în serviciul edificării noi societăți. Ideologia revoluționară a proletariatului a revitalizat cele mai bune tradiții și tendințe înnoitoare, stimulînd dezvoltarea lor largă.

Dictatura fascistă lovise cultura în chipul cel mai brutal, suprimînd publicații, instituind o cenzură draconică, declanșînd persecuții împotriva intelectualilor nonconformiști, interzicîndu-le unora, din principiu, orice manifestare publică. Acțiunea opresivă s-a exercitat nu numai împotriva orientării progresiste în artă și știință, ci împotriva gîndirii libere, împotriva culturii însăși. Asasinarea lui Nicolae Iorga, la 27 noiembrie 1940, de către brutele legionare a dovedit-o cu prisosință.

Ce izbește pe cercetătorul vieții literare din această perioadă e o coborîre bruscă a calității scrisului. Apar torente de maculatură. Bibliografia volumelor tipărite în acei ani cuprinde îndeosebi nume și titluri obscure, ce n-au supraviețuit momentului publicării. În reviste se lățăiește mediocritatea. Trecută în aprilie 1941 sub o conducere obedientă față de regimul fascist, *Revista Fundațiilor*, care grupase altădată elita intelectualității românești, se transformă curînd într-o publicație de ajuns de cenușie, în cuprinsul căreia paginile interesante, viabile, sînt adeseori eclipsate de studii greoaie, anoste, reportaje stupide de război, prezentări de publicații, precum *Transnistria creștină*, *Revista de igienă socială*, *România militară* ș.a., ordine și mesaje ale automareșalului („Conducătorul Statului"). Tristă obligație pentru o revistă de cultură

Scanned with OKEN Scanner

de a tipări asemenea materiale ! O notă redacțională din nr. 8—9 (august-septembrie) pe 1941 anunță suspendarea colaborării „criticilor de formație fie estetizantă, fie liberalizantă“ (aceștia erau E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Steinu, Pompiliu Constantinescu) — adică a tuturor criticilor propriu-ziși — pînă cînd aceștia aveau să facă „dovada că ei recunosc cerințele literare ale vremii“.

Oricît de greu, impasul în care a fost împinsă cultura românească în timpul sinistrei dictaturi n-a marcat însă o întrerupere în evoluția ei. În ciuda tuturor adversităților, conștiința intelectuală și artistică a continuat să afirme, uneori exprimîndu-și temerar rezistența față de rînduielile în vigoare. Scriitori dintre cei mai talentați au venit în contact cu mișcarea patriotică, unii au participat la redactarea *României libere* ilegale, sub îndrumarea partidului comunist. Alături de oameni de știință, un număr de reprezentanți notorii ai literelor au semnat în 1944 cunoscutul memoriu prin care se protesta împotriva regimului dictatorial și se cerea ieșirea României din războiul antisovietic.

Amenințată în însăși existența ei, literatura autentică s-a dovedit — prin volume ca *Frații Jderi* (vol. III), *Ostrovul lupilor*, *Poveștile de la Bradul-Strîmb* de Mihail Sadoveanu, *Lina* de Tudor Arghezi, piesa *Sun* și mai ales monumentala *Istorie a literaturii romîne de* G. Călinescu, volumele de poezii publicate de Lucian Blaga, Mihai Beniuc, Magda Isanos, Emil Giurgiuca s. a., romanul *Sfîrșit de veac în București* al lui Ion Marin Sadoveanu — aptă de a supraviețui unui climat ostil. Periodice neaservite fascismului grupează în jurul lor (cît timp reușesc să apară) scriitori și critici talentați, unii de mare prestigiu. Astfel, la *Revista română* a lui Zaharia Stancu colaborează Arghezi, Pillat, Victor Eftimiu, Ion Vinea, Hortensia Papadat-Bengescu, Gala Galaction, E. Lovinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu. Vladimir Streinu scoate o nouă serie a revistei sale de fermă ținută intelectuală *Kalende* care în 1928 se ridicase întru apărarea raționalismului împotriva atacurilor declanșate de publicații fascinante. Înrudite ca orientare sînt *Altatros, Claviaturi,* paginile unor ziare precum *Timpul* și *Ecoul*. Opere literare exprimînd la modul aluziv atitudini protestatare, precum și studii și articole substanțiale, produse ale gîndirii valide, pătrund chiar în publicații acaparate de susținătorii dictaturii. In *Vremea,* bunăoară, îi găsim pe Sadoveanu, Arghezi, Lovinescu, G. Călinescu, Gala Galaction, Hortansia Papadat- Bengescu, Demostene Botez, Victor Eftimiu, Al. Filippide, Mihai Beniuc, Pompiliu Constantinescu, Ștefan Cioculescu. *Revista Fundațiilor* publică *Anii de ucenicie* de M. Sadoveanu, versuri de Arghezi, Blaga, Pillat, Adrian Maniu, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Emil Giurgica, Cicerone Teodorescu. Evocînd, într-un interviu, activitatea sa din anii dictaturii, Tudor Arghezi menționa că transpunerea fabulelor lui La Fontaine a fost pentru el un „mod de a spune pe ace vreme cîteva lucruri piezișe pe care cenzura nu le-a mirosit“. De fapt, poetul a reușit să inducă în eroare cenzura și cu versuri originale : în cîteva numere din 1941 ale revistei i s-a tipărit — mutilat — ciclul *Letopiseț.* Doi ani mai tîrziu, în 1943, Arghezi publică, timp de cîteva luni, în fiecare număr al ziarului *Informația zilei* „bilete de papagal“, pline de

Scanned with OKEN Scanner

înţelesuri şi subînţelesuri, culminînd cu pamfletul *Baroane,* ce aveau să provoace internarea sa în lagăr şi suprimarea ziarului.

Manifestări de inaderenţă la orientarea fascistă în literatură se se produc şi în provincie. Un grup de tineri critici de la Sibiu publică în ziarul *Viaţa* o declaraţie de raliere la poziţia lui E. Lovinescu, a cărui teză despre perenitatea „liniei de acţiune" a lui Titu Maiorescu exprima în momentul istoric respectiv (1943) un categoric refuz de recunoaştere a orientării literare oficiale şi chiar un îndemn la atitudine combativă directă împotriva scrisului deviat de la "linia normală a evoluţiei artistice". Diversele atitudini de împotrivire faţă de fascism, actele de demnitate umană şi scriitoricească, apropierea de popor, de forţele patriotice constituie premisele unui proces de prefacere profundă a conştiinţei literare. ce avea să capete un mare impuls după doborîrea dictaturii. Rezultatele lui se vor dezvălui pe măsura cercetării înfăptuirilor contemporane pe tărîmul liricii, epicii şi dramaturgiei. In prealabil e nimerit să notăm cîteva date de istorie literară, spre a servi drept puncte de reper pentru situarea operelor ce urmează a fi examinate.

Avem de înregistrat, mai întîi, îndată după 23 August 1944, o mare eflorescenţă revuistică. Dintre publicaţiile de orientare democratică interzise în 1940 reapare în noiembrie 1944 *Viaţa românească*. Ea publică versuri de Al. Philippide, Demostene Botez, Mihai Beniuc, M. R. Paraschivescu, Maria Banuş, Geo Dumitrescu, proza lui Sadoveanu, H. P. Bengescu Geo Bogza, Eusebiu Camilar, studii, articole şi cronici de M. Ralea, Iorgu Iordan, Al. Graur, I. D. Gherea, Silvian Iosifescu, Al. Piru, Adrian Marino. Eugen Ionescu trimite „scrisori din Franţa". In primul număr, gescu, Geo Bogza, Eusebiu Camilar, studii, articole şi cronici de M. Ralea, evocînd tradiţiile revistei, reafirmă idealurile ei permanente şi hotărîrea de a milita pentru realizarea lor fără „nici o îndoială" şi nici o ezitare". Tot ce triumfă acum — scrie directorul *Vieţii româneşti* — face parte din crezurile noastre.

Ca şi altădată, ne alăturăm luptei duse de toţi acei care voiesc omenie, dreptate şi libertate. Perspectivele deschise le 23 August trebuie consolidate (...) Le vom cere mereu în literatură, în artă, în filozofie, în mediul de a gîndi al fiecăruia. Trebuie să creem, în locul stupidelor dogme obscurantiste, iluminarea umanitară. Va trebui să schimbăm pînă în adîncuri structura concepţiilor noastre îmbibate de superstiţii primitive şi judecăţi retrograde".

Continuîndu-şi apariţia *Revista Fundaţiilor* îşi recapătă ţinuta de dinainte de 1941. Revenise dealtfel, în parte, la vechea formă încă din iunie 1944. O notiţă inserată în numărul respectiv anunţă trecerea din nou sub „comitetul iniţial de direcţie" (I. Al. Brătescu Voineşti, D. Gusti, E. Racoviţă, C. Rădulescu-Motru, redactor-sef : Camil Petrescu) cu scopul de a-şi realua „acea ţinută de apreciere obiectivă a valorilor, care a prezidat începuturile şi dezvoltarea revistei timp de aproape un deceniu". Sumarul va cuprinde din nou semnătura lui T. Arghezi, a lui Tudor Vianu, a lui Şerban Cioculescu. Apar şi nume nemaiîntîlnite în *Revista Fundaţiilor :* Geo Bogza, Demostene Botez, Miron Radu Paraschivescu, Eusebiu Camilar. Numărul pe septembrie 1945 inaugurează o „serie

Scanned with OKEN Scanner

nouă" a publicației care — citim în scurta *Lămurire* semnată de Al. Rosetti, noul director — debarasîndu-se de „ultimele rămășițe ale fostei direcții", „își reia atitudinea de sinceră și largă democrație, pe care a avut-o în primii ani de apariție". Restructurată astfel, revista se bucură de colaborarea susținută a lui Arghezi, Călinescu, Victor Eftimiu, Al. Philippide. Cîteva numere conțin versuri de Lucian Blaga. Colaborează de asemenea Sadoveanu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Cicerone Teodorescu. Comentariile critice sînt asigurate de vechea echipă (Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu), completată cu, între alții. Ion Biberi, Petru Comarnescu, Cronici diverse scriu, fără să citäm pe toți, Alice Voinescu, Geo Dumitrescu, Ov. S. Crohmălniceanu, M. Petroveanu.

Pe pozițiile de dinainte de război se mențin, în general, publicații ca *Universul literar*, apărut după eliberare într-un format nou, și o seamă de publicații din provincie : *Revista Cercului literar* din Sibiu, *Ramuri* din Craiova, *Vrerea* din Timișoara, *Provincia* din Turnu-Severin, *Prietenii artei* din Carei.

Alături de aceste reviste, lunare și bilunare, apar publicații săptămînale, puternic angrenate în actualitate, unele cu caracter democrat, antifascist manifest. Cea dintîi în ordine cronologică, *Orizont*, subintitulată Literatură, artă cultură, gîndire socială, iese la 1 noiembrie 1944, sub direcția lui Saşa Pană. Apare pînă în 1947, cînd, trecută sub conducerea lui Miron Radu Paraschivescu, își schimbă titlul în *Revista literară*, iar din1948, în *Flacăra*. În *Orizont* sînt publicate articole cu caracter politico-social, filozofic, estetic, studii literare, recenzii, biografii de scriitori democrați, români și străini, versuri și proză, traduceri din literatura sovietică și din cea progresistă occidentală, note. Colaboratori : N. D. Cocea, Ion Călugăru, Atanase Joja, Scarlat Calimachi, Aurel Baranga, Camil Baltazar, Mihu Dragomir, Al. Sahighian, D. Corbea și încă mulți alții cărora, după metamorfozarea publicației în *Revista literară* și *Flacăra*, li se adaugă noi și noi colegi de breaslă, cu neputință de amintit aici, căci ar însemna să dăm numele aproape al tuturor scriitorilor și publiciștilor contemporani. Citäm doar pe cîțiva dintre acei colaboratori ai *Revistei literare* care în 1947 se aflau la începuturile activității lor (revista promova cu mult curaj noile talente) și care în cursul anilor au devenit nume cunoscute : Marin Preda, Victor Tulbure, Dan Deșliu, Paul Cornea, Ion Horea, Vladimir Colin, Traian Coșovei, Sabin Bratu, George Dan, B. Elvin, Petru Vintilă, Haralamb Zincă, Remus Luca, V. Mîndra.

În 1945 apare *Lumea*, „săptămînal literar, artistic, social", condus de G. Călinescu. Articolul de fond publicat în primul număr sub semnătura directorului revistei *(Arta și Lumea)* dezbate problema raportului dintre artist și societatea timpului său, accentuînd ideea că "...marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dînd viziunilor ieșite din efemeritate sigiliu transcendent, în vreme ce izolatul se sterilizează. Artist se cheamă individul care scoate plastic din eveniment semnificația absolut umană". În afară de G. Călinescu (autor al articolului de fond, al „cronicii mizantropului" — semnată Aristarc — al poștei redacției), colaborează cu articole între alții Camil Petrescu,

Scanned with OKEN Scanner

Emil Isac, Şerban Cioculescu, Perpessicius face cronica literară. Beletristică publică Geo Bogza (memorabila *Moarte a lui Iacob Onisia*), Eugen Jebeleanu, Maria Banuş, Cicerone Theodorescu, Aurel Baranga etc., iar dintre cei pe atunci tineri : Marin Preda, Ioanichie Olteanu ş.a.

Un eveniment cultural a marcat apariţia revistei *Contemporanul* (1946). Dintre toate publicaţiile de culutră apărute pînă atunci, *Contemporanul* e acela care, în articole şi studii de bun nivel ştiinţific, militează mai hotărît, mai consecvent pentru o literatură nouă, pătrunsă de ideile înaintate ale veacului, angajată în opera de edificare a noii societăţi. În paginile din primii ani ai publicaţiei găsim articole, studii şi cronici substanţiale semnate, între alţii, de : G. Călinescu, Camil Petrescu, M. R. Paraschivescu, G. Ivaşcu, Ion Biberi, Ovid S. Crohmălniceanu, Ion Vitner, N. Tertulian. Literatură sau declaraţii şi intervenţii în cadrul unor discuţii publică, printre numeroşi alţii, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Emil Isac, Zaharia Stancu, Ion Călugăru, Geo Bogza, M. R. Paraschivescu, Eusebiu Camilar, Marcel Breslaşu.

Literatura de orientare democratică este promovată şi în alte publicaţii cu caracter social-cultural apărute imediat după eliberare, ca *Scînteia tineretului, Tinereţea, Torţa, Răspîntia* etc., ca şi în numeroase cotidiene. O participare activă la mişcarea literară are organul central al partidului, *Scînteia*, care exercită de pe acum un rol îndrumător. Pe poziţiile gîndirii sociale şi estetice înaintate se află *România liberă*, *Tribuna poporului* (director G. Călinescu), *Victoria* director N. D. Cocea). O pagină consacrată, săptămînal, artei şi literaturii ziarul *Naţiunea*, ce apare în anii 1947—1948, ca organ al Partidului Naţional Popular, sub direcţia lui G. Călinescu. Pagina e susţinută de directorul ziarului, cu concursul criticilor Al. Piru, Adrian Marino, Ovidiu Papadima, Valeriu Ciobanu. Versuri semnează, printre alţii, Mircea Pavelescu, Veronica Porumbacu, Vasile Nicolescu, Traian Coşovei.

Pagini şi chiar suplimente literare publică unele ziare din provincie (*Tribura nouă, Lupta Ardealului* etc.).

Noi publicaţii literare şi de cultură iau naştere după proclamarea Republicii Populare Române. În 1948 iese o nouă serie a *Vieţii româneşti*, acum revista lunară centrală a Uniunii Scriitorilor. Apar apoi, la Cluj, *Almanahul literar* (1949) devenit, din 1953, *Steaua* şi *Tribuna* (1957) ; la Iaşi, *Iaşul literar* (1950), intitulat la început *Iaşul nou* devenit în 1971 *Convorbiri literare ;* la Timişoara, *Scrisul bănăţean* (1954), care din 1964 poartă titlul *Orizont ;* la Bucureşti, *Tînărul scriitor* (1951), *Gazetă literară* (1954), din 1968 *România literară*, *Teatru* (1956), *Luceafărul* (1958), *Amfiteatru*. În anul 1964 numărul publicaţiilor creşte prin apariţia la Craiova şi Bacău a lunarelor *Ramuri* şi respectiv *Ateneu*. Anii următori aveau să fie marcaţi de apariţii ale unor reviste ca *Familia* (Oradea), *Tomis* (Constanţa), *Cronica* (Iaşi), *Transilvania* (Sibiu), *Vatra* (Tîrgu-Mureş), ş.a. În limbile naţionalităţilor naţionale apar *Utunk*, *Igaz Szó*, *Korunk* (maghiară), *Neue Literatur* (germană), *Novi jivot* (sîrbă).

În paginile acestor publicaţii scriu, alături de autorii pe care i-am întîlnit în revistele din primii ani de după eliberare (unii cu un lung trecut literar) poeţi, prozatori, dramaturgi şi critici care s-au afirmat

Scanned with OKEN Scanner

în anii edificării socialiste, făcîndu-şi ucenicia chiar în periodicele apărute în acest timp.

În diversitatea de aspecte ale vieţii literare, o tendinţă viu afirmată indică, din primul moment următor eliberării, sensul în care avea să evolueze creaţia contemporană. Prin aderarea, în septembrie 1944. la Proiectul de Platformă a Frontului Naţional Democrat, elaborat de Partidul Comunist din România, obştea scriitoricească se angajează în lupta pentru reconstrucţia ţării, alături de forţele democraţiei şi progresului.. Angajarea răspundea unor aspiraţii profunde, unei necesităţi interioare, resimţite de partea cea mai conştiientă a scriitorilor. Ea a fost un act de obţiune entuziastă, de libertate spirituală. Voci autorizate lansează în primii ani de după 1944 apeluri insistente la unirea oamenilor de litere şi de cultură în general pentru înfăptuirea idealurilor contemporane. „Cărturari de pretutindeni din această ţară uniţi-vă ! Puneţi-vă în slujba poporului !“ îndeamnă Mihail Sadoveanu într-o conferinţă. „...Mă adresez tuturor acelora care socot că-şi iubesc neamul, tuturor celor ce s-au socotit şi se socotesc democraţi“. Într-un articol, Gala Galactin zice : „cu voia sau fără voia lui, un mare artist este şi un mare cetăţean. Nu pentru că l-am vedea îmbulzindu-se în agora printre noi ceilalţi, răzbătători şi gălăgioşi. Nu pentru că l-am găsit totdeauna perorînd şi gesticulînd la răspîntiile cetăţii noastre... Dar pentru că freamătul obştei noastre trece prin simţirea lui, ca printr-un sistem de antene. Pentru că vuietul oceanului social trezeşte de-a pururi în inima lui, acel ecou prin care cochilia marină mărturiseşte prezenţa zbuciumului mării. „Reflecţii şi chemări similare semnează în diverse publicaţii democrate Cezar Petrescu, Emil Isac, Ion Călugăru, Zaharia Stancu, M. Beniuc, M. R. Paraschivescu, Eugen Jebeleanu şi numeroşi alţi scriitori.

Mergînd în întîmpinarea scriitorilor şi a întregii intelectualităţi democrate, partidul a indicat în repetate rînduri, cu claritate, direcţia pe care aceştia trebuiau s-o urmeze penru a contribui eficient la sprijinirea cauzei poporului, la făurirea unei culturi socialiste. Un amplu răsunet au găsit în conştiinţa creatorilor de artă cuvintele rostite de tovarăşul Nicolae Ceauşescu de la tribuna celui de-al IX-lea Congres al P. C. R. :

„ Avem o ţară frumoasă şi bogată, un popor harnic şi cutezător, care timp de peste două milenii, în ani grei de restrişte, înfrăţit cu codrii, rîurile şi văile, şi-a apărat glia, iar acum sub conducerea partidului, îşi zideşte o viaţă nouă.

Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogăţiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă şi cultură tot ceea ce pot crea mai frumos şi mai bun. Desigur, se poate şi este necesar să se creeze în diferite forme şi stiluri. Putem spune creatorilor de artă : alegeţi tot ceea ce credeţi că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redaţi realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură şi muzică, cîntaţi patria şi poporul nostru minunat, pe cei ce şi-au închinat întreaga viaţă înfloririi Romîriei“.

Ideea slujirii poporului, a rostirii adevărului despre societatea noastră, a exprimării celor mai nobile idealuri ale contemporanităţii

Scanned with OKEN Scanner

în cît mai diverse forme artistice, în stiluri variate, străbate toate chemările adresate oamenilor de artă de către partid, de către secretarul său general. Spre a cita doar din documente mai recente, iată un pasaj din paragraful consacrat activității ideologice a partidului în raportul la cel de-al X-lea Congres :

„Ceea ce vi se cere, tovarăși, este să pătrundeți în adîncul existenței poporului și, înțelegînd năzuințele sale, eforturile și lupta sa eroică, să înfățișați grandioasa frescă a României socialiste. Partidul este adeptul adevărului obiectiv nemistificat, partizanul înfățișării veridice a realității, atît cu luminile cît și cu umbrele ei. Redați prin graiul minunat al artei freamătul creator al poporului, care transformînd prin munca sa eroică înfățișarea țării, se transformă pe sine însuși. Nu uitați niciodată că menirea artei noastre este de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte mărețe, spre realizarea idealurilor socialismului și comunismului."

În *Expunerea cu privire la programul P. C. R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educația socialistă a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste* de la Plenara din 3 noiembrie 1971, tovarășul Nicolae Ceaușescu spune :

„Doresc ca de la această înaltă tribună să adresez creatorilor de artă chemarea :

Redați în artă mărețele transformă socialiste ale țării, munca clocotitoare a milioanelor de oameni ; veți găsi și contradicții și conflicte reale, nu închipuite, și fapte mărețe, emoționante, demne de numele de om !

Redați frumosul și iubirea în înțelesul lor măreț !

Folosiți arma umorului, satirizați defectele care se manifestă în societate și la oameni !

Faceți din arta voastră un instrument de perfecționare continuă a societății, a omului, de afirmare a dreptății și echității sociale, a modului de muncă și viață socialistă și comunistă !"

O susținută contribuție la popularizarea politicii partidului, la atragerea scriitorilor în lupta pentru democrație populară, pentru crearea unei literaturi animate de idealurile contemporane a dat, încă din primii ani de după eliberare, presa de partid și în general presa progresistă. *Scînteia* și celelalte cotidiene care sprijineau acțiunea partidului comunist, săptămînalele literare și de cultură au întreprins, din primii ani de după eliberare, vaste campanii de difuzare a ideilor revoluționare, a concepțiilor consecvent științifice, de demascare a teoriilor înapoiate, reacționare, vînturate de publiciști de dreapta.

Publicațiile care urmau partidul comunist au acordat o permanentă atenție literaturii pătrunse de suflul actualității ; ele au popularizat prin articole și note literatura progresistă și revoluționară internațională, au tipărit poezii și schițe ale unor ostași de pe front, cîntece de luptă născute între zidurile închisorilor fasciste și mai ales — cum era natural — lucrări pătrunse de vuietul noilor vremi, ale unor scriitori români cu experiență sau începători.

Scanned with OKEN Scanner

Dezvoltată, așadar, într-un climat ideologic esențial deosebit de acela al epocilir premergătoare, literatura română a străbătut în cursul celor trei decenii, cîte s-au scurs de la insurecția armată, un proces ampu,, complex, a cărui urmărire istorică pretinde cercetări speciale. Aici ne mulțumim să notăm doar faptele mai evidente. Anii imediat următori eliberării circumscriu o etapă de căutări, și confruntări, afirmări și negări, de delimitare a pozițiilor ideologice, de polemici înverșunate. Concomitent cu apariția unor opere — unele remarcabile — semnate îndeosebi de poeți și prozatori din vechile generații, în planul creației se precizează net două tendințe opuse : una de participare la frămîntările timpului istoric, alta evazionistă. Cea dintîi, susținută de scriitori cu un frumos trecut literar, unii atașați încă dinainte de eliberare luptei partidului comunist, se concretizează în apariții de volume ce indică o efervescență creatoare intensă, chiar dacă aspirațiile depășesc uneori considerabil realizările. Speciile dominante sînt reportajul (ridicat de Geo Bogza la condiția artei) și poezia lirică. Apar *Cartea Oltului*, *Oameni și cărbuni din Valea Jiului*. Aurel Baranga publică amplul reportaj *Ninge peste Ucraina*. În ziare și reviste scriu reportaje, între alții, M. R. Paraschivescu, Laurențiu Fulga, V. Em. Galan, Al. Mirodan. O carte conținînd însemnări ale unui medic de țară (Doctor Ulieru : Din carnetul unui medic de plasă) se bucură de o bună primire. În lirică fixează un moment volumul lui Mihai Beniuc *Un om așteaptă răsăritul*. Poezii de atitudine politică directă, scrise parte în timpul războiului, parte imediat după insurecția armată conțin volumele Magdei Isanos : *Cîntarea munților* (1945) și *Țara luminii* (1946). Una din cele mai combative e cea intitulată *Am văzut și eu oameni plecînd*, în care suavitatea atît de particulară a poetei, stinse în floarea vîrstei, se unește cu dezgustul și indignarea față de „rîturile de porc" ale .profitorilor de pe urma războiului. Remarcabile poezii militante compun ciclul *Cîntece sub tancuri* datat 1940—1944, din volumul *Bucurie* al Mariei Banuș. Versuri de atitudine civică publică în cursul anilor 1944—1948 mulți poeți, asupra cărora începuse să se exercite încă înainte de 23 August 1944, pe o cale sau alta, influența ideologică a clasei muncitoare : M. R. Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Radu Boureanu, Aurel Baranga, Mihnea Gheorghiu, Geo Dumitrescu, Virgil Teodorescu ș.a. Toți aceștia au îmbrățișat cu entuziasm idealurile revoluției și, cum e firesc, sentimentele lor civice tindeau să ia forma poeziei.

Semne de înnoire a preocupărilor se arată și în proză, dar realizările acesteia sînt, pînă în 1948, mai firave. Ion Călugăru publică volumul de povestiri *Am dat ordin să trag*, Eusebiu Camilar romanul *Turmele*. În reviste apar nuvele de Marin Preda, reunite în 1948 în volumul *Întîlnirea din pămînturi*, fragmente din romanul Zaharia Stancu *Desculț*, ce avea să vadă integral lumina tiparului, ca și *Păuna Mică* de M. Sadoveanu, *Lumina primăverii* de Ion Călugăru și *Negura* de Eusebiu Camilar, tot în 1948. Apariția cărții lui Zaharia Stancu inaugurează o etapă în care proza, reprezentantă îndeosebi de roman, avea să dețină întîietatea în comparație cu poezia. Preferința pentru roman, de altfel, invederează preocuparea prozatorilor de a construi tablouri vaste ale realității, de

Scanned with OKEN Scanner

a urmări mari procese social-istorice și morale. Chiar dacă nu toate eforturile au dat rezultate și, în ambiția lor de a crea mari fresce, epopei, destui scriitori au produs doar interminabile reportaje, au apărut în acest timp cîteva romane remarcabile, unele din cele mai bune ce s-au scris după eliberare : *Nicoară Potcoavă*, *Bietul Ioanide*, *Un om între oameni*, *Morometii*, *Groapa*, *Setea*. Năzuința către monumental se observă și în poezia celui de-al șaselea deceniu. Tudor Arghezi încredințează tiparului *1907* și *Cîntare omului*, Maria Banuș — *La porțile raiului*, Eugen Jebeleanu — *Surîsul Hiroșimei*. Ca și în proză, cultul masivității devine în poezie, adeseori, fatal pentru cei ce îl practică : multe poeme epice se nasc moarte, înecate în prozaism.

De prin 1958, romanul începe să fie devansat de nuvelă. Se publică, firește, noi romane vrednice de interes (*Scrinul negru*, *Risipitorii* ș.a.), dar nuvelistica ia un avînt cum de mult nu mai cunoscuse, datorită în special activității unor prozatori tineri (D. R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu etc.).

Un reviriment al romanului se va produce în jumătatea a doua a deceniului următor, cînd văd lumina tiparului *Șatra* și *Ce mult te-am iubit* de Zaharia Stancu, *Intrusul* și *Morometii*, vol. II, de Marin Preda, *Principele* de Eugen Barbu, *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, *F* de D. R. Popescu, *Francisca*, *În absența stăpînilor* și *Animalele bolnave* de Nicolae Breban, *Vestibul*, *Interval*, *Cunoaștere de noapte*, *Păsările* de Al. Ivasiuc ș.a. Acestora li se vor adăuga după 1970, între altele, *Marele singuratic* de Marin Preda, *Vînătoare regală* de D. R. Popescu, *Apa* de *Al. Ivasiuc*.

Un fapt literar cu notabile consecințe este afirmarea, în cel de-al doilea deceniu republican, a unor noi contigente de tineri scriitori care, alăturîndu-se confraților mai vîrstnici, ridicați, majoritatea, după 1944 (poeții A. E. Baconsky, Ștefan Augustin Doinaș, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Dan Deșliu, Al. Andrițoiu, Ion Brad, Aurel Gurghian, Victor Felea, Aurel Rău, Tiberiu Utan, prozatorii Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici, Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Fănuș Neagu și ceilalți, dramaturgii Horia Lovinescu, Paul Everac, criticii Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Adrian Marino, I. Negoițescu, Ion Vitner, I. D. Bălan ș.a.), preluînd — poeții îndeosebi — solia lui Nicolae Labiș, cîntărețul prăbușit în primăvara vieții, asemenea unui șoim doborît, au adus în literatură o prospețime nouă, un suflu primenitor. De pe urma acestor noi promoții se resimte vizibil îndeosebi creația lirică, pe tărîmul căreia Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Adrian Păunescu și alții au ajuns în scurtă vreme nume de prestigiu. Critica s-a înviorat de asemenea datorită activității, alături de profesionoști mai în vîrstă ai acestei discipline, a unor cronicari, eseiști și istorci literari ca Eugen Simion, Matei Călinescu, Sorin Alexandrescu, Mircea Martin, Ion Pop.

Procesele consemnate în paginile anterioare au fost parcurse de întreaga literatură produsă în România, deci și de aceea scrisă în limbile naționalităților conlocuitoare. Încă din perioada interbelică, o seamă de nume de scriitori maghiari și germani din România, grupați în jurul unor reviste precum *Helikon*, *Korunk* sau *Klingsor*, au dobîndit o stră-

Scanned with OKEN Scanner

lucire deosebită, unele o largă recunoaștere internațională. La loc de frunte se găsesc Oskar Walter Cisek, prozator, autorul unei nuvele prefațate de Thomas Mann *(Tătăroaica)*, Franyò Zoltan, Alfred Margul Sperber, poeți și traducători, Gaál Gábor, eseist. Toți aceștia își continuă activitatea și după 1944. Oskar Walter Cisek scrie romanul în două volume *Pîrjolul (Reisigfeuer)*, ce reconstituie epic răscoala iobagilor ardeleni, din 1784 (vol. I, *Crișan*, 1963, vol. II, *Horia*, 1964). Franyó Zoltán și A. M. Sperber fac cunoscute în lume, prin traduceri măiestrite, valorile poeziei românești. Cel de-al doilea publică și remarcabile poeme originale. Gaál Gábor militează, ca în trecut, pentru o cultură ghidată de idei avansate, pentru înfrățirea popoarelor. Dintre prozatorii maghiari din România ajunși la deplina expresie a personalității în anii puterii populare s-au impus în rîndul întîi prozatorii Nagy István (îndeosebi prin romanul *La cea mai înaltă tensiune*, 1952), Asztalos István *(Vîntul nu se stîrnește din senin*, 1949), Sutö András, povestitor de un remarcabil talent, plin de vervă, spiritual, excelent cunoscător al psihologiei țărănești *(Un pachet de tutun, Căluțul din vis, Mămăliguță cu brînză, Cireșe tomnatice* ș.a.), Kovács György, Horváth István, Szabó Gyula, Papp Ferenc, Huszár Sándor ; poeții Méliusz József, autor al unor versuri de inspirație civică în tradiția lui Maiakovski, Ady Endre, József Attila, dinamice, manevre o imagistică îndrăzneață, Kiss Jenö, discret, interiorizant, Horváth Imre, reflexiv, expresie densă, Szemlér Ferenc, sobru, energic, Létay Lajos, Majtényi Erik, Känyádi Sándor, Páskándi Géza, Lászlóffy Aladár, Székey János, Szilágyi Domokos. În literatura de limbă germană se remarcă, după 1944, în afară de cei amintiți, prozatorii Erwin Wittstock, Anton Breintenhofer, Andreas A. Lilin, Arnold Hauser, poeții Franz Liebhard, Dieter Schlezak ș.a. În limba sîrbo-croată scriu, între alții, Iovan Beljat, Bojidor Kerpenișan, Vladimir Cikov (poezie), Svetomir Rajkov, Cedomir-Cionka Klisurat (proză).

Drumul parcurs de literatură în aceste două decenii n-a fost lipsit de asperități. Creația autentică a trebuit să înfrunte obstacole numeroase și mari, să respingă tot felul de tendințe potrivnice mersului înainte, firesc. În primii ani de după eliberare s-a manifestat cît se poate de agresiv tendința izolării creației artistice de viața socială prin acreditarea concepțiilor estetizante. Adversarii orientării sociale în artă promovau o literatură formalistică și naturalistică dezumanizată. S-au tipărit romane ca *Zilele nu se-ntorc niciodată* de Sorana Gurian, *Frunzele nu mai sînt aceleași* de Mihail Villara ș.a., străbătute de „angoasă", ducînd pînă la ultimele consecințe explorarea erotismului morbid, volume de versuri, precum *Plantații* de Constant Tonegaru, *Decor penitent* de Mihail Crama etc., cărți de o bizară banalitate ale unor suprarealiști întîrziați, ca Gherasim Luca și D. Trost *(Un lup văzut printr-o lupă, Inventatorul iubirii, Le vampire passif* etc.) — scrieri fără priză în public, menite să dispară odată cu grupările care le-au promovat.

Pe de altă parte, zelul legitim al luptei împotriva pozițiilor antipopulare în artă a degenerat uneori în manifestări de proletcultism. Odată cu producțiunile formaliste și naturaliste caduce, au fost negate

Scanned with OKEN Scanner

și opere de valoare, experiențe artistice interesante, care meritau să fie încurajate. S-a ajuns chiar la refuzul de a se recunoaște contribuția multor scriitori, unii de mare valoare, dintre cele două războaie și de mai înainte, a căror creație înfățișează, în latura ideologică, aspecte contradictorii. Adoptarea unor criterii rigide, aplicarea dogmatică, vulgar sociologistă, în opoziție cu spiritul marxist creator, a principiilor reconsiderării a dus la valorificarea incompletă a moștenirii literare, la exagerarea peste orice limită a însemnătății unor autori și la desconsiderarea altora evident superiori. Exaltarea unor literați cu incontestabile calități, dar care n-au marcat momente în evoluția artistică a literaturii, precum Cezar Bolliac, C. Mille, A. Vlahuță, D. Th. Neguluță, A. Toma ș.a., a fost însoțită de tăgăduirea unor creatori de însemnătatea lui Macedonski, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Bacovia, Ion Barbu, Ion Pillat, Matei I. Caragiale. Au fost prezentați denaturat sau ignorați critici și istorici literari ca Titu Maiorescu, N. Iorga, Ovid Densușianu, E. Lovinescu. Acest mod de a privi trecutul n-a rămas fără repercusiuni aupra dezvoltării creației literare curente, care nu poate ajunge la nivelul artei superioare decît pornind de la înfăptuirile majore ale trecutului. La un moment dat considerarea literaturii numai sub aspectul temei exterioare, al intențiilor necristalizate artistic amenințau chiar să deposedeze scrisul românesc de specificul național, să-l rupă de tradițiile sale.

Rezistînd tentativelor de a-i devia cursul într-o direcție sau alta, literatura română își afirmă în deceniile de după ultimul război vigoarea în noi realizări menite să sporească patrimoniul valorilor durabile. În operele contemporane capitale recunoaștem caractere permanente ale spiritului românesc, investite cu o nouă expresivitate, în care transpare semnificativ experiența istorică a societății noastre.

Dealtfel, multe dintre operede de prim ordin apărute de la eliberare încoace le datorăm unor scriitori care s-au format înainte de al doilea război mondial : Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Călinescu. Noile generații contribuie alături de generațiile mature la îmbogățirea tezaurului literaturii. Exprimînd o umanitate care își făurește istoria cu elan și încredere, privind lucid și cutezător prezentul și viitorul, literatura noastră a dobîndit în anii socialismului o dimensiune ideologică nouă, căruia i se puteau desluși în trecut doar premisele.

De cînd există arta, orientarea cea mai fecundă s-a dovedit a fi aceea cere îndrumă creația către marile aspecte ale existenței, către ceea ce e fundamental în realitate, fie spre a înfățișa veridic imaginea lumii, fie spre a da expresie aspirațiilor umane permanente. Cultul sibarit al formei pure, disprețul pentru conținut sînt proprii perioadelor de decadență spirituală și duc la devitalizarea artei. Ceea ce am putea numi „realism“ într-un înțeles forate larg (prezentarea existenței în mișcările ei esențiale) e în fond un mod al efortului omenesc de autocunoaștere : descoperind lumea, omul se descoperă implicit pe el însuși, realizează dimensiunile propriului spirit. Cunoașterea, inclusiv cunoașterea naturii umane, e condiționată istoric. Omul își valorifică virtualitățile creatoare în timp, pe măsură ce-și crează mijloacele necesare investigării și prefacerii mediului ambiant, fapt resimțit și în

Scanned with OKEN Scanner

evoluția artistică. „Arta — zicea Goethe — se găsește în fiecare moment la țința sa". Ne permitem să adăugăm : se găsește la ținta sa (altfel spus : se realizează pe sine însăși) în măsura în care devine expresia desăvîrșită a spiritului uman, într-un anume stadiu al desfășurării acestuia. Progresul cunoașterii artistice (a nu se confunda cu valoarea artistică !) nu e străin astfel de dezvoltarea societății, de evoluția științelor, a tehnicii, de ansamblul existenței social-istorice. Asemenea celorlalte forme ale conștiinței sociale, arta reflectă lupta de clasă, participă la ea. Dezvoltarea forțelor de producție, activitatea politică, culturală, științifică a claselor în ascensiune lărgește orizontul cunoașterii, modifică reprezentările, modul de a gîndi, sensibilitatea oamenilor. Noțiuni, ipoteze, afirmării care provocau teamă, teroare mistică în evul mediu devin pentru omul renașterii prilej de amuzament, iar în zilele noastre pînă și un copil de țăran, din cel mai izolat sat, știe cum e construit avionul de care tatăl său se speria, în ani copilăriei sale.

Ajunsă la punctul cel mai înaintat pînă atunci al dezvoltării, tendința de scrutare minuțioasă a existenței s-a concretizat în secolul trecul în acea direcție literară, deosebit de bogată în realizări, pe care o ilustrează creația unor autori ca Dickens, Balzac, Stendhal, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, iar la noi Caragiale, Slavici, mai tîrziu Rebreanu. Potrivit caracterizării lui Engels, realismul de tip clasic („realismul critic", cum l-a numit Gorki) zdruncină — într-o epocă de stabilitate a capitalismului — optimismul burghez, "destramă păienjenișul iluziilor convenționale burgheze (...) face inevitabilă îndoiala în ce privește valabilitatea veșnică a situației existente, chiar fără a oferi direct o soluție, ba, după împrejurări uneori chiar fără a lua măcar atitudine în mod real". Realismul de tip clasic — ajuns la expresie plenară într-o perioadă istorică „în care revoluționarismul democrației burgheze era deja pe cale de a dispărea (în Europa), în timp ce revoluționarismul proletariatului socialist încă nu ajunsese la stabilitate" (Lenin) — e un realism constatativ, chiar dacă obiectiv (adesea și subiectiv) constatarea implică o judecată. Către sfîrșitul secolului trecut, în toate domeniile artei se petrec schimbări profunde, prefaceri complexe, ce nu sînt, desigur, fără legătură cu procesele social-istorice desfășurate în aceeași perioadă. Istoricii tuturor artelor înregistrează o reacție față de formulele artistice anterioare, pe care am putea-o numi, cu un cuvînt rezumativ, antimimesis.

In literatură, simboliștii resping parnasianismul și naturalismul, pictura cunoaște insurecția impresioniștilor și expresioniștilor, în sculptură se afirmă geniul înnoitor al lui Robin, muzica e răscolită de spiritul gigantic și rebel al lui Wagner — toți acești creatori tinzînd la o artă care să nu imite realitatea, ci să revele o existență posibilă „au dela", dincolo de aparență, de contingent. Neacceptarea formulelor de artă imitative exprimă negreșit, un protext mai general, o recoltă ce depășea sfera artei, vizînd însăși realitățile socialiste consemnate de literatura realist-critică. În sensibilitatea umană s-a produs o criză. Arta care se limitează la zugrăvirea unei lumi rele, fără a căuta soluții, fără a se lansa în dezbateri și fără a face loc în cuprinsul ei visului nu mai procură satisfacție. Preferințele merg tot mai vizibil către o

Scanned with OKEN Scanner

artă de probleme, de căutări, de revelații, experiențe interioare și atitudini. Căre o artă care să fie — expresie a lui Malraux — „o întrebare adresată lumii".

Tendința generală la sfîrșitul veacului al XIX-lea este de dezobiectivare, de liricizare a artelor. Cum se explică ? A vedea în ea — cum ne îndeamnă unii esteticieni — doar un rezultat al presiunii ideologiei burgheze, al sforțărilor unei clase reacționare de a sustrage atenția de la realitate nu e suficient. E drept că o seamă de opere exprimă o neaderență la realitatea obiectivă în general, nu numai la cea burgheză, dar multe din acestea, proclamînd refuzul de a trăi în contigent, în istorie, neagă efectiv doar existența mărginită, meschină, în spațiul acelei societăți care — cum citim în *Manifestul Partidului Comunist* — „a despuiat de aureola lor toate activitățile pînă atunci venerabile" și „a transformat pe medic, jurist, preot, poet, om de știință în muncitorii ei salariați". În multe cazuri, aspecte proprii societății și modului de viață burghez sînt atribuite prin generalizare abuzivă existenței sociale în genere, chiar naturii umane. La astfel de generalizări neîntemeiate, scriitorii au ajuns datorită necunoașterii mecanismului social, incapacității de a desluși direcția dezvoltării istorice, ca și datorită (în consecință) receptării unor influențe ideologice burgheze. Însă operele literare nu trebuie judecate numai după concluziile filozofice care se degajă din ele. Generate de o stare de spirit antiburgheză (uneori și anticapitalistă), operele create în cadrul curentelor novatoare de la sfîrșitul secolului trecut nu indică soluții pentru eliberarea de servitute socială, de implicațiile ei multiple. Dar ele caută soluții. Exprimă insatisfacții legitime, aspirații răscolitoare. Neacceptînd generalizările de ordin filozofic, social, moral ce se detașează din cîntecele poeților simboliști ai însingurării și evaziunii, receptăm zbuciumul omenesc ce străbate adeseori aceste cîntece. Izvorul acestui zbucium convertit în stări lirice inedite se află în frămîntările sociale cu care coincide apariția simbolismului, a impresionismului și expresionismului. Mișcarea revoluționară a proletariatului, care duce în 1871 la crearea Comunei din Paris, face evidentă modificarea raporturilor sociale de forță, deschizînd perspective istorice nebănuite. Prezența clasei consecvent revoluționare dă temeiuri nu numai îndoielii în legătură cu „valabilitatea veșnică a situației existente, ci și previziunii unor răsturnări și prefaceri structurale iminente. Perspectiva restructurării ordinii sociale produce sentimete variate : speranță, încredere, teamă, deznădejde, confuzie, derută. Se transformă în tot cazul modul general de a simți, de a reacționa la fenomene, existența devine mai agitată, viața sufletească mai complexă, mai intens contradictorie. Proveniți, cei mai mulți, din mica burghezie, exponenții simbolului detestau lumea burgheză sau unele din înfățișările ei și năzuiau la „altceva", fără să-și poată reprezenta clar obiectul năzuinței, ba chiar proiectîndu-l în sfera irealului, a himericului. În expresie lirică, unii opun „miasmele sordide" de care se simt sufocați visul desprins de realitate, alții — jocul gratuit al inteligenței artistice, magia verbului sau „Absolutul". Cîțiva activînd în mișcarea socialistă sau urmărind-o cu simpatie, celebrează un viitor în care proiectează visul (mai mult sau mai puțin nebulos) al unei

Scanned with OKEN Scanner

lumi reale noi, drepte : „Un Prometeu răsare crescut cît ține firea, / Care spre el înalță omenirea / Și o botează-n focuri de stele înnoite“ (Emile Verhaeren) : „Răsari deasupra-mi soare sfînt și roșu, / Acum, cît mai urăsc și cît mai sînt !“ (Ady Endre) ; „O dormi...,dar voi urca spre soare / În zbor sublim de-aeroplan ... / Cu vise dulci, burghez tiran ! / E aurora-ngrozitoare“ ; „E timpul... toți nervii mă dor... / O, vino odată, măreț viitor...“ (G. Bacovia). Orientarea către viitor, ca mod de negare a prezentului, nu e proprie numai liricii vizionare simboliste. O găsim la poeți diferiți, străini și români, de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, de pildă la Octavian Goga (Clăcașii) cum și la poeți de seamă din perioada interbelică (T. Arghezi, Al. Philippide).

Considerată din unghiul de vedere al istoriei literare, setea de viitor, și în genere de „altceva“, nu exprimă oare implicit, indiferent de modalitatea manifestării, o tendință de depășire a realismului constatativ și denunțător, a realismului critic, ca și a romantismului nebulos ? Determinată de cerințele lăuntrice ale evoluției artistice, această tendință a luat forme diverse, unele nerealiste fără a fi antirealiste, altele principial ostile realismului. Cultivarea consecventă a acestora din urmă nu putea duce decît la o artă dezumanizată. Celelalte aveau să intre, asimilate creator, în sinteza superioară a unei arte, a unei literaturi, în cuprinsul căreia lumea ni se înfățișează reconsiderată în perspectiva idealului revoluționar al proletariatului. Această literatură satisface concomitent nevoia umană de cunoaștere a existenței și de avîntare îndrăzneață dincolo de datele ei imediate, nevoia de vis și de trăire în concretul istoric ; ea relevă omului, simultan, condiția lui prezentă și viitoare, realul și posibilul. Notele caracteristice ale acestei literaturi se precizează pe măsura dezvoltării creației. Ele nu sînt imuabile, ci evoluează permanent, dobîndind o tot mai mare varietate, în funcție, pe de o parte, de dezvoltarea artistică pe plan mondial, pe de alta, de diversitatea particularităților naționale. După cum materialismul intră — potrivit observației lui Engels citată de Lenin în *Materialism și empiriocriticism* — într-un nou stadiu cu fiecare descoperire științifică epocală, tot astfel arta își înnoiește înfățișarea în raport cu experiențele capitale ale umanității, cu evoluția — determinată social — a sensibilității umane. Fără a porni din niște „reguli“ prestabilite dintr-un program estetic limitativ, literatura însuflețită de idealurile epocii socialiste nu este nici o literatură informă, la discreția reproducerii nesemnificative sau a exercițiului fără sens.

Corespunzînd — cum remarca Lenin — trebuințelor sufletești ale „milioanelor și zecilor de milioane de muncitori care alcătuiesc floarea țării, forța ei, viitorul ei“, această artă devine expresia celui mai înalt umanism, a umanismului socialist. Adresîndu-se unui public tot mai larg, literatura revoluționară se vrea în chip firesc accesibilă, evitînd expresia nemotivat dificilă, artificial complicată, alambicările gratuite. Însă accesibiltatea nu trebuie să se realizeze în dauna calității, cu prețul coborîrii expresiei. „Vă asigur — îi spunea Lenin Clarei Zetkin — că muncitorii și țăranii noștri merită ceva mai mult decît niște jocuri de circ. Ei și-au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață.“ Și con-

Scanned with OKEN Scanner

chidea : „trebuie să se dezvolte o arăt comunistă într-adevăr nouă și mare, care să creeze o formă corespunzătoare conținutului său".

Rezultat al dezvoltării creației orientate spre problematica umană esențială, literatura română dezvoltată în deceniile de după eliberare crește normal din întreaga literatură română anterioară, beneficiază de toată experiența pozitivă din trecut. Progrese de ordin artistic excepționale, în virtutea cărora literatura noastră s-a situat în planul de preocupări al literaturii mari a lumii, s-au obținut în perioada interbelică. În operele trainice produse între războaie au căpătat expresie (uneori înceţoșată de confuzii și erori) observații, idei, stări de spirit, tendințe ce formează permanențe pozitive ale artei românești. În moduri variate, originale, aceste opere și numeroase altele exprimă atitudini care sînt și ale literaturii din zilele noastre, ca de pildă, atașamentul față de solul străbun, neaderența la valorile burgheze, aspirația la demnitate umană, la certitudine, la adevăr și frumos. E natural ca, evoluînd azi, sub semnul umanismului socialist, literatura română să-și pună în valoare, dimensionate pe măsura sarcinilor prezente, toate cuceriirle artistice din trecut și totodată să țină seama de evoluția literaturii pe plan mondial. Unul din oaspeții străini la sărbătorirea din 1964 a lui Eminescu spunea : ceea ce nu interesează astăzi pe toată lumea nu interesează pe nimeni. Spre a trezi interes, spre a exista, în ultimă analiză, literatura noastră trebuie să vorbească lumii întregi în limbaj contemporan — și să vorbească astfel încît în concertul universal să răsune un glas specific.

(D. MICU)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

POEZIA

Chiar şi din această descriere istorică sumară rezultă că, în ciuda numărului mare de volume, de la început, poezia se dezvoltă cu oarecare întîrziere faţă de proză. După o periadă de experienţe, în care, în toate domeniile, tendinţele noi nu le exclud pe cele vechi (1944-1948), asistăm, întîi, la un deceniu mai interesant prin proză decît prin poezie. Între 1948 şi 1958 apar cîteva importante romane, pentru ca de prin 1958 accentul să treacă pe speciile scurte. Explicaţia fenomenului va fi dată la capitolul despre proză. Deocamdată să remarcăm că poezia, presupunînd sedimentări mai adînci în viaţa socială (epocile de agitaţie favorizează mai ales poezia de circumstanţă), devine dominantă abia în ultimii ani (după 1960), cînd înfrînge inerţiile firești. În acelaşi timp, o greşită înţelegere a noţiunii însăşi de poezie, în primii ani de după 1948 a determinat apariţia unei mari cantităţi de versificaţii fără valoare ; supuşi vicisitudinilor, numeroşi poeţi n-au publicat nimic sau au publicat lucruri nereprezentative pentru talentul lor. Evoluţia poeziei, mai înceată decît a celorlalte genuri, este şi mai contradictorie şi uneori nuanţele procesului nu sînt astăzi vizibile. Raportul dintre tradiţie şi schimbare este infinit mai complicat decît în cazul romanului, ajungîndu-se, într-un anumit moment, la situaţia paradoxală de a se socoti înnoitoare tocmai formele celui mai evident anacronism.

Iată, oarecum istoric, situaţia poeziei româneşti actuale, ilustrînd-o prin poeţii cei mai buni.

Generaţia vîrstnică

Cum e firesc, continuă să scrie după război poeţi aparţinînd vechilor generaţii, unii (Tudor Arghezi, George Bacovia) traversînd, în felul acesta, toată întîia jumătate a secolului. Opera recentă a cîtorva e, cantitativ, fără însemnătate : prea puţin scriu Ion Barbu, retras de multă

vreme în matematici (muza lui cea mai constantă), Ion Vinea, care-şi publică totuşi în 1964 singurul volum, debut şi antologie, *Ora fîntînilor;* Adrian Maniu, prezent mai mult ca traducător : „Mi-am realizat Toate profeţiile / Politice. / Sînt fericit", scrie George Bacovia (după război, poetului bolnav îi apar două volume : *Stante burgheze*, 1946 şi *Stante noi* 1972). În cîteva poeme, Emil Isac evocă priveliști ale vieţii contemporane *(La conacul de-odinioară)*, înălţînd imnuri celor ce fac să duduie motoarele şi să se aprindă raze în odăi *(Minerul)*. Piese scurte, proză satirică şi versuri militante publică în primii ani de după război modestul Saşa Pană *(Pentru libertate*, 1945, *Plecări fără ancoră*, 1946, *Poeme fără imaginaţie*, 1947). Camil Baltazar tipăreşte *Poeme vechi şi noi*, 1948, *Versuri*, 1957 şi alte volume fără relief personal. Mai întinsă e activitatea altor poeţi din aceste generaţii. Otilia Cazimir îşi valorifică înclinaţia spre feerie şi delicat în versuri pentru copii mai ales (*Baba iarna intră-n sat*, 1954, *Albumul cu poze*, 1957, *Versuri*, 1957, *Poezii*, 1959, *Partidului de ziua lui*, 1961, *Poezii*, 1964 etc.).

Proză, teatru, literatură pentru copii, memorialistică, articole numeroase scrie Victor Eftimiu. Poezia *(13 Decembrie şi alte poeme*, 1947, *Odă limbei române*, 1957, *Poezii*, 1964) e de factură clasică, nu o dată parnasiană, „în veşmînt de purpură şi aur, ţesături de borangic şi de velur, cu mii de scînteiri şi de penumbre". Poetul e mai curînd un meşteşugar.

Numaidecît vizibilă este prefacerea tematică a poeziei lui Demostene Botez (prezenţă foarte vie în viaţa literară şi obştească). Dintr-un evocator al monotoniei provinciale al tîrgurilor vechi, prăpădite, învăluite în liniști bolnave, sfîşiate de sunete de caterincă ce trezeau „tristeţi atavice" şi lungi stări depresive, Demostene Botez devine cîntăreţul existenţei noi a ţării. Ceea ce se păstrează e nota sentimentală. Versurile, pe temele cele mai diverse, sînt strînse în *Floarea soarelui*, 1953, *Oamenii în lumină*, 1956, *Prin ani*, 1958, *Carnet*, 1961, *Oglinzi*, 1963 şi altele.

Traduşi doar parţial sînt poeţii de limbă maghiară sau germană din vechile generaţii (Tompa László, Bartalis János, Franz Liebhardt etc.) Şi nu ne putem pronunţa asupra lor. Tălmăcitor eminent de poezie (din română în maghiară şi germană este Franyó Zoltán.

Se poate pune chestiunea influenţei pe care opera generaţiilor vechi a avut-o (şi o are) asupra poeţilor mai tineri. Ea e departe de a fi neglijabilă şi nu se reduce la poeţii care ca de exemplu Arghezi, au continuat să scrie, remarcabil, şi după război. Ion Barbu, Vinea, Bacovia, Philippide sînt altfel, tot aşa de prezenţi în conştiinţa poetică a epocii, după o scurtă eclipsă. În ultimul timp începe să se vadă din nou valoarea hotărîtoare, pentru lirica română modernă, a experienţei lor. Reeditarea principalelor lor volume n-are, pur şi simplu, o importanţă istorico-literară : acţionînd asupra poeţilor de azi, ea e un act de prezenţă directă. Un examen mai amănunţit ar arăta adîncirea influenţei pe care o au *Poeziile* lui Lucian Blaga, „poemele noi"

Scanned with OKEN Scanner

argheziene și *Monolog în Babylon* de Al. Philippide, opere excepționale în toate privințele, datoare vechilor generații. Spre a discuta apoi poezia lui M. Beniuc, E. Jebeleanu, M. R. Paraschivescu și Maria Banuș, din generația imediat următoare.

(N. MANOLESCU)

TUDOR ARGHEZI

Ca toți scriitorii care au refuzat să-și angajeze pana în serviciul regimului, Tudor Arghezi (1880-1967) a avut de întîmpinat în anii dictaturii militaro-fasciste greutăți în exercițiul scrisului. Pentru ca gîndul său să ajungă fie și ciuntit, le cititori, era nevoie de cele mai ingenioase subterfugii. „Am început — relata scriitorul imediat după 23 August — să transpun pe La Fontaine : era singurul mod de a spune pe acea vreme cîteva lucruri piezișe, pe care cenzura nu le-a mirosit.“ În afară de asemenea „transpuneri“, sub semnătura poetului au mai apărut, în anii 1940—1941, în *Revista fundațiilor*, un mare număr de *Stihuri de abecedar* (versuri pentru copii), ciclul *Spital*, cîteva „inscripții“ și alte poezii. Cînd nu sînt scrise pentru a „spune lucruri piezișe“, poeziile publicate în timpul războiului devin o expresie a năzuinței autorului de a fugi din realitatea apăsătoare, abandonîndu-se contemplației sau jocului.

„Înscripțiile“, de pildă, publicate, parte în 1941, parte în 1945, sînt ca — și „epitafele“ — poezii care, dîndu-se drept simple improvizații, jocuri (Nici acum nu pot s-aleg : / meșteșug a fost, ori zbeg“), comunică, într-un stil, cînd alert, asemenea celui din versurile pentru copii, cînd sobru, sentențios, de maximă și aforism, fie meditații intime, fie obervații și aluzii satirice, fie o tandră afecțiune, pentru animale, ca în *Inscripție de cotețul lui Hoțu*.

Cît timp a putut colabora la *Revista fundațiilor* din dec. 1941, nu-i mai apare în această publicație nimic pînă în iulie 1944), Arghezi a recurs la mijloace variate, pentru a strecura în paginile ei, pe lîngă traduceri, *Stihuri și schițe de abecedar*, *Înscripții*, poeme care să exprime, nu numai inaderența la regimul existent, ci repulsia față de el. Un poem ca *Flautul descîntat*, apărut în numărul 11 pe 1940, transmite aluziv un protest net împotriva tiranilor ce voiau să-și aservească arta și artiștii. Vizînd, fără îndoială, inși reali, somitați ale timpului de sinistră amintire, poeziile *Cîntec de faur* și *Uite-l vine* pecetluiesc, în reprezentări caricate, ce-i scot în relief principalele trăsături, nu numai o persoană sau alta, ci însăși figura pseudocărturarului și pseudoartistului, figura omului netrebnic unealtă virtuală a regimurilor teroriste.

Recurgînd la limbajul esopic, poetul a izbutit să publice în numerele 4 și 10 pe 1941 ale *Revistei Fundațiilor* ciclul *Letopiseț* (din care i-au fost însă scoase unele piese), îndreptat împotriva ocupanților hitleriști. Aspre, colțuroase, prevestind stilul unora din bucățile volumului *1907*, stihurile dau expresie unei indignări de gospodar așezat, în a cărui ogradă au pătruns „furii“. Insinuările antifasciste abundă în „bilete de papagal“ publicate zilnic timp de cîteva luni, în 1943, în *Informația zilei*.

Scanned with OKEN Scanner

Ura contra fascismului a luat în scrisul arghezian nu numai celea aluziilor si parabolelor, ci şi forme directe. Poezii cum sînt cele datate Tîrgu Jiu 1943, tipărite după eliberare, descriu urmările groaznice ale pătrunderii „furilor" în ţară, azvîrlirii României într-un război străin de interesele ei. În versuri se alcătuieşte un amplu tablou dezolant al ţării pîrjolite, cu sate locuite numai de femei, bătrîni ce de-abia se mişcă, „flăcăi de scutec şi copăi", infirmi cu carnea „vînată şi creaţă", cu oase ce se strevăd prin piele, fără braţe, mulţi dintre ei şi fără picioare, tîrîndu-se în cîrji, mîncaţi de „toate rănile spurcate" ; cu case din coşurile cărora nu iese fum, deoarece „nici o vatră nu mai coace" ; cu drumuri străbătute doar de cîte un unchiaş, ce şchioapătă în zadar „după coceni, după surcele", şi de cîini schilozi", care aşteaptă „să vie acasă cine nu mai vine", cu vite costelive, cu ugerele goale, „aspre ca tărîţele", schoape, oarbe „de răbdare, de flămînde", „mai mult moarte decît vii", mergînd împleticit, ca nişte arătări, sîngerîndu-şi boturile de cocenii streşinilor pe care le rod, spre a-şi amăgi foamea. Un act de acuzare a războiului, a barbariei e şi ciclul *Carnet — mai 1944* care, într-o viziune de Armaghedon, înfăţişează un crîmpei din ultimul război arătîndu-se „cocostîrci de fier", al căror „găinaţ" de „otravă", foc şi apară, prăvălit din văzduh, „aprinde şi omoară", morminte ale căror conţinuturi răscolite de bombe sar între nebunii spitalului din preajmă, în timp ce aceştia sînt azvîrliţi în gropile din cimitirul lăţit pînă în zori, bucăţi de trupuri omeneşti, trîntite în grabă în cosciuge, într-un amestec oribil de membre disparate.

Descătuşarea ţării prin actul de la 23 August 1944, a dezlănţuit, cum era natural, şi condeiul lui Tudor Arghezi. Un număr mare de poezii, produse în decursul anilor de restrişte, neajunse atunci la cititori, au putut vedea, după eliberare, lumina tiparului. Versurile şi „tabletele" sale din primii ani de după „întoarcerea armelor" ni-l relevă pe Arghezi, asemenea celor anterioare, fie contemplînd eternele splendori ale universului, slăvind existenţe dăruite unui vis ori luptîndu-se cu marile întrebări, fie anatemizînd de pe vechea-i poziţie umanitar democratică, felurite abateri de la dreptele rosturi. Departe de a-l substrage meditaţiei, aţintirea privirilor asupra lumii reale continuă a fi, pentru Arghezi, un mod a luării de contact cu problemele capitale ale existenţei, sugerate de fiecare crîmpei de realitate. În bucurie, extaz sau durere, contemplînd înfiorat sau indignîndu-se, poetul gîndeşte sau nu, în contextul unei reprezentări globale a ordinei cosmice. Sînt aspecele de viaţă pe care le zugrăveşte, fie că o spune de-a dreptul frecvente şi în această perioadă reflecţiile lirice aflate nemijlocit sub semnul unor întrebări neliniştitoare. Resuscitat în poeme tipărite în anii premergători celui de-al doilea război mondial, zbuciumul ce generase *Psalmii* se prelungeşte în creaţii din timpul războiului şi din primii ani următori, denunţînd parcă insuficienţa răspunsului dat marilor întrebări în *Versuri de seară*. Nu mai e însă un zbucium devastator, asemeni celui din *Cuvinte potrivite*, ci o frămîntare calmă, o înfiorare suav chinuitoare. Poetul nu mai escadează munţii şi nu umblă să sece oceane, nu aleargă, precum eroul de basm fascinat de „frumoasa fără

Scanned with OKEN Scanner

cap", în căutarea unei năluci ce-i fulgerase o clipă închipuirea. Știe că dumnezeul pe care e însetat de a-l cunoaște se găsește undeva foarte aproape, familiar forilor, dobitaocelor și gîzelor. Îl văd bobocii de trandafir, cucuruzul, sulfina, „plăpîndele verbine", pătlagina, șerpii, licuricii, stupii, vîntul ce șoptește, „într-un lan de orz" (Mă uit la flori), cîinele muribund ai cărui ochi „dau mărturia lucrurilor sfinte" *(Stă singurativ)*. Accntul cade, în poeziile dintre *Versuri de seară* și *Cîntare omului*, pe sentimentul neputinței de a realiza cunoașterea deplină, esențială. Criza va fi depășită în anii edificării socialiste prin apropierea de gîndirea materialist-dialectică (nu fără perpetuarea unor reminiscențe spiritualiste, ca în secvența *Doar ochii tăi?* din *Cîntare omului*).

Nemaicrezînd ca odinioară, că o cunoaștere esențială nu poate începe și sfîrși decît în Tatăl, poetul ajunge, în amurgul vieții, să înfățișeze himera Tatălui drept principal obstacol în calea cunoașterii. Polemizînd cu îndoielile ce cutreieră „psalmii" din *Cuvinte potrivite un psalm nou*, publicat în 1959, anunță cu o liniște rece, trădînd convulsiuni brusc și necruțător imobilizate, decizia căutătorului de dumnezeu de a ucide himera după care alergase o viață întreagă.

Inverșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine ;
Dar trebuie-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine.

Ducînd pînă la capăt gîndul relativ la natura divinității, încolțit în mintea sa mai de mult trăgînd din judecăți o concluzie netă, poetul — care încă înainte de ultimul război identifica dumnezeirea cu puterea inconștientă ce pulsează pretutindeni în cosmos — renunță în *Cîntare omului* la deprinderea de a atribui acestei puteri însușiri supranaturale. Poemul atestă o înțelegere cu totul nouă a raportului dintre materie și mișcare ; nemaiînfățișîndu-i-se ca efect al unui impuls din exterior, mișcarea i se revelă poetului ca un atribut, o proprietate esențială a materiei :

Era, șoptește cartea, la-nceput cuvîntul
Purtîndu-se pe ape ca negura, răzleț ;
De se auzea un tropot, cuvîntul era vîntul,
Călare pe vecie și veșnic călăreț.

Viața se naște neîncetat, fără vreo intervenție supranaturală, meditează Arghezi și, chiar după ce totul se va reîntoarce „în negura-ntocmită din nou de la-început", existența va continua :

Din plămădirea nouă a smîrcului în ceață,
Se va stîrmi, pe semne, fierbinte, iarăși viața.

Inegal ca realizare artistică, poemul *Cîntare omului* e scris în opoziție cu toate vechile cosmogonii, antropogonii și sociogonii, inclusiv cu cartea *Facerii ;* e antiteza lor, replica pe care o dă Arghezi reprezentărilor idealiste (propriilor reprezentări din trecut, implicit) ale creării universului, apariției omului, constituirii și evoluției societății. Poemul devine

Scanned with OKEN Scanner

o amplă evocare lirică a principalelor stadii evolutive parcurse de umonitate în zbuciumata-i existență, de la desfacerea de animalitate pînă în epoca în care omul ia cu asalt cerurile. Ideea, atît de scumpă poetului, a însemnătății existenței mărunte, descondiserate, frecventă în întreaga sa operă, generează în *Cîntare omului* o înălțătoare viziune a supunerii de către firavul om pieritor a forțelor colosale, incomensurabile, din cosmos. Evocînd diferite momente ale umanizării existenței, scrierea devine un poem al înfruntării dintre om și natura „divină" — adică neumanizată — al încătușării de către om a „numinosului". „A toate-făcătorul" — simbolizează, în *Cîntare omului*, forța oarbă, necunoscutul, inerția stihiilor în perpetuă desfășurare inconștientă. Dumenzeu, adică natura l-a plămădit pe om, ca și pe celelalte viețuitoare, mai înarmate în lupta pentru existență, după chipul său : supus unor legi nestrămutate, menit să le urmeze în veci, fără abatere. Măreția umană consistă în nesupunere. Idilicei reprezentări biblice, potrivit căreia Tatăl i-ar fi așezat pe cei dintîi oameni în feerica grădină a raiului, ei neavînd de făcut nimic altceva decît să întindă mîna spre a culege din pom roadele dulci, Arghezi îi opune spectacolul dramatic al dezlipirii omului, „cu chip și suferință", de „pulberea fierbinte" și „cremenea tocită". Nu un tată ceresc, bun, îndurător, i-a dăruit omului paradisul ; el, omul, și-l cucerește, cu sînge, printr-o luptă dîrză, de milenii, cu „cel ce făcuse lumea" și cu tot soiul de puteri ostile. Secretul biruințelor umane este posesia unei arme neprevăzută de „creator" :

Cel ce făcuse lumea, Iehova sau Satan,
Nu prevăzuse mintea și-n minte un dușman.

(La stele)

În reprezentarea argheziană, omul își este așadar propria creație. El se creează pe sine însuși perfecționîndu-se neîntrerupt pe măsură ce învinge piedicile ce-i stau în cale. Înfrîngînd necunoscutul, luînd în posesie natura ostilă, umanizînd-o, omul — Prometeu ajunge să facă ale sale însușiri socotite veacuri îndelungi ca fiind atribute ale divinității ;

Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele
Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele.
Că mîna îți arsese, cu care ai scormonit
În jarul alb din cîmpul de sus, ești răsplătit.
Ai pus-o să răsară, să-ți ardă-n vatra goală
A fost biruitoare întîia ta răscoală.

(La stele)

Spre a cinsti biruințele omului, stilul arghezian îmbracă haină de sărbătoare. Versurile au o ținută solemnă, un mers maiestuos, cu foșnet de mătasă și purpură, acompaniat de sunete de orgă și dangăt de clopote mari, de catedrală :

Scanned with OKEN Scanner

Pînă-n sfîrşit să nu uiţi măreaţa sărbătoare,
Cînd te-ai sculat din pulberi deodată în picioare.
Privirea ta tîrîşă şi-mpidicată-n tină
Primi din depărtare întîia ei lumină,
Şi-odată dezlegată de mîl şi de ţărînă,
Ajunge scrutătoare, senină şi stăpînă.

(Pînă atunci)

Fără să evoce, precum Hugo, în *La légende des siècles, Madàch, Tragedia omului,* sau Eminescu, în *Memento mori,* marile epoci de civilizaţie, Tudor Arghezi, reţinînd din istoria umanităţii numai datele şi fenomenele cu valoare simbolică, consacră grupuri de cîntece (nu toate de aceeaşi intensitate lirică) fiecărei etape decisive a drumului parcurs de omul devenit omenire spre totala şi definitiva emancipare de orice formă de servitute. Simbol al atitudinii active, mîna îi sugerează poetului foarte frumoase asemănări : „perete cu-n crin săpat în mijloc şi litere secrete" ; stea furată de pe firmament şi care, „pe drum, la pogorîre, din ceruri, din zenit" l-a „furnicat" pe posesor cu harul celest. Sărutînd simbolic mîna muncitoare, poetul aduce, prin aceasta, un omagiu pios tuturor celor ce mînuiesc unelte paşnice :

Dă-mi fiecare deget, din cinci să ţi-l sărut,
Şi ţie, fată zeltă, care-nvîrteşti în aer,
Ca o sfîrlează, fusul pe firul tors din caer,
Şi ţie, străduitul cu palma grea şi tare,
Cu ele îmbrăcate, de fier, ca-n degetare.

(Să ţi-o sărut)

Poemul se încheie cu un imn înălţat omului care „gîndeşte singur", devenindu-şi unicul stăpîn. Cîntul ultim se umple astfel de un optimism (comunicat, din păcate, mult prea retoric), ce traduce mesajul de încredere în omul eliberat, în neîntreruptul mers înainte al umanităţii.

Recunoaşterea luptei drept condiţia decisivă a luării de către om a destinului în propriile mîini a determinat o transformare structurală a opticii sociale argheziene. Răscoala din 1907 e văzută, în volumul cu acelasi titlu, ca un episod al unei lupte îndelungate dintre poporul oprimat şi impilatori, episod care, deşi încheiat cu înfrîngerea, invederează puterea lui colosală, capacitatea de a da propriei existenţe alt curs. În volum sînt strînse, fără nici o ordine aparentă, alături de patetice diatribe şi comentarii lirice, o diversitate de situaţii —„peisaje" — ce reînvie fie sărăcia şi zbucimul satelor, starea de sirit a ţărănimii, în preajma dezlănţuirii pîrjolului, fie momente dramatice şi tragice din vîltoarea evenimentelor *(Coconu Alecu, Cămaşa de nuntă, Satul ei, Stane, căpitane)* sau, dimpotrivă, momente de un comic enorm, ca acelea relatate în schimbul de telegrame între ministerul de interne şi un prefect care, „idiot sau beat", cum îl califică superiorul, vîrîse în beci ca instigatori camuflaţi, miniştri, deputaţi, un mitropolit, mai multe cucoane, printre care două „doamne miniştri" şi o „prezidentă" gravidă, — fie mai cu seamă, înfăţişarea morală a răsculaţilor şi aceea a opresorilor. Mijloacele folosite sînt şi ele variate. În timp ce în *Cîntare*

omului tonalitatea generală este de odă („cîntare"), 1907 prezintă un mozaic de tonuri, corespunzătoare varietății de situații fixate și modalităților de manifestare a atitudinii față de ele. Artistic diferențele de calitate de la o piesă la alta sînt încă și mai frapante decît în *Cîntare omului*. Ca întotdeauna cînd e vorba de a defini genul proxim al diferitelor scrieri argheziene, ne lovim și în cazul de față de dificultăți. Nu numai încadrarea poeziilor în speciile stabile ale unui gen sau altul este dificilă, ci, în bună măsură, chiar includerea lor în genuri : liricul, epicul, dramaticul, oratoricul se împletesc și se întrepătrund în permanență. Poetul trece cu dezinvoltură de la discursul și comentariul liric pasionat la relatarea seacă, insidioasă, de la diatriba sarcastică la un fel de transcriere în versuri a unor documente oficiale revelatoare de întîmplări grotești. Mai toate mijloacele pe care artistul și le-a făurit în decurs de decenii sînt puse la contribuție pentru crearea, în *1907*, a „peisajelor". Se apelează în special la acelea proprii operei satirice, pamfletului îndeosebi, la invectivă, la notația ironică și sarcastică, la darea în vileag a învîrtelilor, la dezvăluirea unor moravuri abjecte, la desenarea cu vitriol a portretului moral incifrat în cel fizic.

Faptul esențial, profund arghezian și, în același timp, calitativ nou în raport cu reprezentările argheziene din trecut, al viziunii ce se constituie în *1907* din însumarea episoadelor este prezentarea răscoalei nu numai ca erupție elementară a nădufului și mîniei oarbe, nestăpînite, dar, totodată ca o expresie a înfăptuirii unei dreptăți istorice, imperios necesare, ce nu mai suporta amînări, ca o trebuință a vieții, de neevitat. Ne aflăm nu în fața unei reconstituiri istorice, ci înaintea unei opere în care ridicarea mulțimilor este gîndită filozofic de un artist. *1907* este expresia lirică a ideii că numai luptînd, toți laolaltă, numai doborînd stăpînirea neoamenilor, cei împovărați își pot regăsi esența lor, de care societatea rău întocmită i-a înstrăinat.

Necesitatea obiectivă a ridicării maselor nu este proclamată direct nicăieri. O fac însă evidentă nenumărate imagini în care își află oglindirea realității caracteristice satului din trecut și societății burghezo-moșierești în genere. Unele din aceste realități sînt denunțate discursiv, în două poezii, ce urmează *Cuvîntului înainte*, ca și în diverse pasaje din alte piese. Apelînd la discursul liric, pe care, în această formă, nu-l mai practicase, Arghezi realizează în *Pe răzătoare* și *Răzvrătitul*, cu material rural și mijloace de expresie inedite, ceea ce Eminescu înfăptuise în *Împărat și proletar* : poezii de o vehemență protestatară împinsă la ultima limită, fără spargerea marginilor artei. Inspirat de muza indignării, poetul denunță în *Pe răzătoare*, lapidar, situații ce generau altădată tragismul existenței țărănești, insistînd asupra cauzei fundamentale — „cauza cauzelor" — acestora : despuierea țăranului, de către boieri, de pămînt, stoarcerea lui de orice vlagă. Concluzia :

> Nu căuta dreptatea domnească, frățioare
> Ia pe ciocoi ca hreanul și dă-l pe răzătoare.

În Răzvrătitul, aprig rechizitoriu al fărădelegilor ciocoiești, sînt întrebuințate nu numai imagini din sfera realităților rurale, dar și vorbirea țărănească, cu lexicul ei, cu expresiile specifice, cu duritățile

Scanned with OKEN Scanner

și prospețimea ei, poezia umplîndu-se de rostogolirile graiului colțuros, zvîcnind de seve, de pe Olt și Argeș. Incendiară, pasiunea cu care sînt rostite adevărurile vieții de toate zilele pune versurilor aripi de vîlvătăi.

În carte ne întîmpină un șir de portrete satirice înfățișînd tipuri ce cumulează abjecția moșierimii putrede și a „lichelei ciocoite". Memorabil e acela al *Duduii*. Concurînd caricaturile fantastice goyești, Duduia e un hibrid, o făptură monstruoasă, produs al unei naturi vlăguite, căreia, din toate resursele de care va fi dispus cîndva, nu i-au mai rămas decît jalnice resturi. Ființa ei e făcută din fragmente, din petice de materie omenească cusute unele de altele, stîngaci.

Condiție a dezvoltării vieții, în reprezentarea poetului, stîrpirea stîrpei boierești (v. *Doină pe fluer*, *Un colț de țară*, *Vacile*) este prezentată ca un mod al îndeplinirii unei îndatoriri epice, al colaborării cu natura la dezpovărarea pămîntului de excrescențe nocive. Țăranii extermină, în cartea lui Tudor Arghezi, ciocoi, cum ar distruge omizi. Frămîntat cu călcîiele îndelung, dintr-un simandicos nu rămîne decît o pată — adică ceea ce fusese, la figurat, în viață (O răzbunare).

Din tot cuprinsul volumului se degajă concluzia că atîta vreme cît o societate nedreaptă încătușează omul, împotriva ei trebuie luptat cu toate mijloacele. Aduși la deznădejde, ajunși în situația ori de a-și pune capăt zilelor, ori de a ridica furcile împotriva celor ce-i storceau de puteri, răzvrătiții tîriți în judecăți își mărturisesc faptele năprasnice nu numai fără căință, dar cu încredințarea că au săvîrșit acțiuni drepte. Prin replicile lui, Pătru al Catrincăi se definește unul din acei eroi populari, care — de-a lungul veacurilor întunecate — au întruchipat visul de dreptate al mulțimilor, străduindu-se să-l împlinească, prin mijloacele ce le stăteau la îndemînă și au întreținut astfel printre trudiții pămîntului convingerea că n-au ce aștepta de la „dreptatea domnească". Consemnînd înfrîngerea, poetul vestește în *Epilog* venirea unui alt „nouă sute șapte, mai chibzuit, mai crîncen".

La scurt interval după *Cîntare omului* și *1907*, Arghezi tipărește culegerea *Stihuri pestrițe* (1957), în care ca în „peisajele" detașate din anul de foc, lirismul își dă mîna cu satira. Mai precis cu satira social-politică. Prinse în expresive caricaturi, în cuprinsul cărții evoluează figuri caracteristice lumii de ieri, precum membri ai fostei dinastii „cioclovine", dibace-n măsluirile externe, aristocratice „dihănii", posesoare de „titluri sacre", într-un cuvînt, diverse soiuri de „foști". Lîngă asemenea compuneri scrise cu fiere stau felurite alte piese, îndeosebi fabule, în care mîniei și sarcasmului le iau locul, adesea, jovialitatea și zîmbetul mucalit. Acestea propagă „pilda bună", după exemplul lui Anton Pann, fac apologia virtuții, mustră cu delicatețe. Cutare bucată povestește istorioara bătrînului croitor care, murind, lasă copiilor „comoara" poveței de a fi chibzuiți, de a nu lucra în pripă : „Nu uitați niciodată în viață / nodul să-l faceți la ață !" O alta lăuda modestia genială a celui ce a născocit cuibul. Altele rîd subțire de cei ce se iau după gura lumii sau își dau aere de „maeștri" sau fac în vreun alt chip pe grozavii. Și așa mai departe. Prin paginile acestea, *Stihuri pestrițe* devine o carte a orelor de destindere, de dulce tihnă, de „spălare a creierului".

Scanned with OKEN Scanner

Cînd, într-o tabelă din prima serie a *Biletelor de papagal* zicea că debutează în fiecare zi, Tudor Arghezi nu făcea o butadă. Aproape fiecare volum al său e un debut. Observația se aplică și culegerilor de versuri ulterioare volumelor menționate. Rupte din suflet, ca frunzele piersicului cîntat în *Frunze pierdute*, versurile din aceste cărți, profund argheziene prin construcția imaginilor, prin lexic și sintaxă, par totuși ale unui poet. Masivelor materializări, forței clocotitoare a expresiei plastice, din *Cuvinte potrivite*, exploziilor de culori și seve din *Flori de mucegai*, jocurile insinuante din *Hore*, picturii satirice, sarcasmului și mîniei eruptive din *1907*, jovialității unora din narațiunile din *Stihuri pestrițe* le ia locul, în numeroase pagini din *Frunze* (1961), *Poeme noi*, (1963), *Cadențe* (1964), *Silabe* (1965), *Ritmuri* (1966), *Noaptea* (1967), o seninătate suavă, o simplitate clasică. Prin marea frecvență în cuprinsul lor a unor imagini din sfera cîmpenească („făcliile pădurii", „grîu bălan", „coșuri cu flori", „pajiștea cu crînguri", „ciorchini mari și copți", „stelele din spice"), a reprezentărilor gospodărești („case de șiță peste Trotuș", „pridvoare", porumbei opriți „pe coama casei", „teascuri", „rîndunele ziditoare", „coșuri pline", „belșug"), ca și a stărilor de elevație, aceste poeme aduc aminte de *Versuri de seară* și *Buruieni*. Însă acele cu culegeri validau liric momente de încîntare, reculegere și extaz, trăite în singurătate, în mijlocul unei naturi, în care, ca într-o altă insulă a lui Euthanasius, nu pătrundeau ecourile cetății. În noile culegeri, natura nu e un loc de refugiu ; între ea și societate nu se înalță un zid despărțitor. Poetul trăiește în mijlocul lumii și starea de euforie de care e stăpînit vine adeseori tocmai din conștiința identității dintre aspirațiile proprii și dezvoltarea obiectivă a existenței. În numeroase cazuri, stihurile sale au o desfășurare maiestuoasă ce le apropie de anumite pasaje din *Cîntare omului* și întotdeauna o luminozitate laică, amintind arta greacă. Fiecare poezie e o icoană înrămată în aur masiv și în cuprinsul ei strălucesc „nimburi și smaralde", stihare, mătăsuri, făclii, stele, văpăi, luceferi, sori, ceruri multicolore, „ca o coadă deschisă de păun", „grămezi de juvaiere". Deasa invocare a toamnei sporește inundația de lumină. Căci toamna pe care o cîntă Arghezi în *Frunze* nu e o toamnă a recapitulărilor nostalgice, asemenea celei evocate, cu peste treizeci de ani în urmă, în *Poate că este ceasul*, ci o toamnă a împlinirilor mari. Poetul nu ia, ca atunci, „cenușa stinsă pe vechile altare", ca s-o împrăștie, „sămînță pe șesul viitor" ; nu „nădăjduiește culesul tîrziu, cu întristare". Toamna simbolică, de acum a poetului e „frumoasă", aducătoare de „prospețime nouă" :

O prospețime nouă surîde și învie,
Ca de botez, de nuntă și ca de feciorie.
(De ce-aș fi trist)

În toate poeziile lui e o frămîntare, o înfruntare și alternare imprevizibilă de stări sufletești contradictorii, o continuă luptă lăuntrică. Lupta se dă mai cu seamă între freamătul energiilor interioare împrospătate și sentimentul împovărător al vîrstei. Conștiința se înfruntă cu inerția materiei, văpăile spiritului, cu limitele, cu neputințele inerente

Scanned with OKEN Scanner

făpturii omenești. Sumbru, presentimentul sfîrșitului își aruncă tot mai des umbra dătătoare de neliniște și teamă. „La mine —își zice poetul, cu amărăciune, în anumite momente — nu mai urcă de-a dreptul nici un drum“,

De-abia o cărăruie, o dîră ca de fum.
Nu intră nici o ușă, n-am prag, n-am pălimar.
Doar stelele se-ngînă cu noaptea-ntr-un arțar.
Ce să aștept să vie și ce să înțeleg,
Cînd peste mine timpul se prăbușește-ntreg ?

(S-aștept ?)

Alteori îi este

...spaimă de ceva urît,
De o fiară, de un ceas, pe care
Îl așteaptă sufletul atît,
Lîngă viață, lîngă închisoare.

(Deșertăciune)

Din cînd în cînd, vechi obsesii resuscită cu violență. Redevenit „psalmist“, poetul adoptă față de domnul său limbajul unui serv nedreptățit, înșelat de buna lui credință și care nu ezită să aducă celui pe care-l iubise învinuiri dure, să-l tragă la răspundere, să-l provoace. Ruga se preface în diatribă și unele pasaje sînt aproape tot atît de sfidătoare precum afrontul făcut de Prometeu înlănțuit lui Zeus :

Nu ți am cerut nimic și niciodată,
Și nu-ți pricep mînia răzbunată.
Aș desluși că-n gîndul Tău
De mult bine-ți pare rău
Aripa mare mi s-a-nchis,
Ce-mi fu mai scump mi l-ai ucis...

(Litanie)

În piesa ce dă titlul volumului *Frunzele tale* reîntîlnim, în noua expresie, motivul obsesiv al copacului. Ca altădată, poetul se recunoaște în arborele răscolit de vînturi și torturat de ramificații lăuntrice, gata să spargă trunchiul :

Cu tine, pom cu-atît belșug de frunză,
Aștept un fir de vînt să mă pătrundă.
Frunzele tale sînt simțirea mea
Fremătătoare, ca și ea,
Un simțămînt, o frunză legănată,
Mișcîndu-se tot pomul dintr-o dată.

Scanned with OKEN Scanner

Alt motiv frecvent în *Cuvinte potrivite*, acela al structurii duale, resuscită dramatic în *Sufletele mele-s două*, melancolii asemenea celor din elegiile din jurul anului 1910 traversează *Gasul pustiei* :

Pe seară ascultasem o vioară
Şi parc-o auzeam întîia oară.
Deodată învia o coardă
Ca o vibrare pîn-atuncea moartă.

Săgeata e un „psalm" rebel asemenea celui din 1959, în care poetul îşi mărturisea ispita de a răpune pe Cel căutat vreme îndelungată cu deznădejde. Toate aceste poezii sînt din *Frunzele tale* şi tot acolo se găseşte distihul din 12 iulie 1967, ultimul text scris de mîna lui Arghezi, cu cîteva zile doar înaintea sfîrşitului, a cărui iminenţă o presimţea. Distihul e o „litanie" trimisă dincolo de mormînt soţiei care trecuse înaintea lui apa neagră a Stixului :

Mă chemi din depărtare şi te-ascult,
N-am să te fac, pierduto, să mă aştepţi prea mult

Din aceleaşi zone sufleteşti, sau din zone învecinate, emană şi cele mai substanţiale poeme din *Crengi*. Poemul ce deschide volumul se compune din „versuri descălţate" şi are o structură acatistică, mesajul său fiind o fierbinte compasiune pentru umanitatea suferindă :

...Plîng berzele zilele ce trec c-o aripă neagră, c-o aripă albă
Plîng zilele care trec moarte
Plîng copiii fără părinţi,
Plîng fiinţele flămînde în pădurile nopţii, fiarele, şerpii,
vietăţile crude şi blînde...

Ceţuri sumbre plutesc în *Ora confuză* — poezie scrisă cu mulţi ani în urmă şi care aduce aminte de şi mai vechile „cîntece cu gura închisă" :

O ceaţă mă pătrunde, pare că de sus
Şi alta vine, nu stiu de unde a venit,
Parcă-aş trăi şi parcă-aş fi murit
Parcă-aş fi, parcă-aş fi fost,
Parcă-s pribeag şi fără adăpost
(...) Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva
Se tot petrece tot cîte ceva,
Taine ursuze, chipuri de secunde
Nimicul se-mpleteşte şi se ascunde...

Accente de mare suavitate cuprinde poemul *Mei dor de tine*, ce tratează liber, întru cinstirea Paraschivei, un motiv din Petrarca

(Te cînt ca un copil bătrîn,
Lasă-mă să mi te-adorm pe sîn,
Lasă-te-ntreagă să îţi leagăn moale
In luntre farmecele tale
Şi frumuseţile tăcute) ,

Scanned with OKEN Scanner

Iar *Stihurile* dedicate *Mițurii* par un fragment din *Cîntec de adormit Mițura :*

Într-o zi, copila mea,
Să mă scol n-oi mai putea.
Sărutarea din ajun
De pe frunte în ceasul bun,
Va zbura naintea mea
Să se culce într-o stea.

Din ce în ce mai frecvente, anxiile sînt deseori contrapunctate, sau de euforii sau de reculegeri ori de regresiuni într-un trecut ce devine pnin transfigurare idilic. Depărtarea pune între imaginile mistuite în vreme și conștiința ce le recheamă o ceață diafană, ele apărînd, prin aceasta, nelămurite, difuze, între putință și amăgire. Fata-morgana, chipul „celei de altădată", „pierdută-n drumul lumii", chipul „străinei", „gîndit secundă cu secundă", se ivește mereu, dar nu se lasă fixat :

Creionul se muncește să te prindă
Și te arăți și pieri ca-ntr-o oglindă.
(Năluca)

Trăirile timpului regăsit fuzionează cu meditații înfiorate asupra iubirii. Ca pretutindeni în opera argheziană, și aici reflecția e insinuată în evocare și efuziune, fiind cu neputință de stabilit granița dintre confesie și meditația lirică. Deseori, poetul, pornind de la o rememorare, precum în *Scrisoare,* a cărei muzicalitate, ca și aceea a poeziilor *Străină* și *Din balcon,* aduce aminte, prin fluiditatea ei, de ritmul melopeic, eminescian, al unora din elegiile erotice apărute în *Viața socială* (*Cîntare, Stihuri* s.a.) :

Aveai un fel de noapte în ochi și-un fel de glas,
Că-n lupta de-a șoptitul, pe seară n-ai rămas

Ancorează curînd, ca Eminescu, în cugetare lirică menită să amplifice emoția :

Într-adevăr, destinul e turburat de-o floare
Ieșită de neunde, necum și la-ntîmplore,
Și se trezește-n rouă din somnul ei închis,
Trecînd dintr-o visare tăcută într-alt vis.

Tema fundamentală a meditației e trebuința iubirii. Fără dragoste, existența e schiloadă, uscată. Comunicată sub forma unor mărturisiri tremurate, observația aceasta, banală ca atare, generează imagini de pustiu interior, apropiate ca forță expresivă de acelea din *Duhovnicească :*

De cînd nu mai trece străina,
Rămîne pustie grădina.
Lăstunii se-ntorc să mă vadă
Copac desfrunzit în livadă,
Rotindu-se stol —
Și cîntă și vîntul a gol...

Ca în elegiile eminesciene, aleanul poetului se transmite naturii, care se întreabă (reminiscență din *Freamăt de codru*?), dacă „streina" are să mai vină :

Biserica mare, grădina
Așteaptă. Mai vine streina ?

Un motiv dintre cele mai frecvente în ultimele volume e acela al creației. Celebrînd munca literară, poetul își infirmă implicit stările depresive, acestea fiind covîrșite de sentimentul unei învinuiri, al depășirii condiției umane tragice. Prin creație înfrîngem timpul, moartea. „Însoțind secerătorii" cu cîntecul său, poetul se identifică afectiv cu aceștia și, identificîndu-se, este multiplicat în ei, perpetuat prin ei. Meditația asupra actului literar devine în versurile lui Arghezi o veritabilă „cîntare omului".

(D. MICU)

LUCIAN BLAGA

Reunind doar o parte din poemele scrise de Lucian Blaga (1895 — 1961) de prin 1943 pînă la moarte (altele continuă să apară în periodice), volumul *Poezii* (1962) oferă, totuși, împreună cu ciclurile de după 1944 din culegerea *Poezii* (E. P. L. 1966), o imagine a poetului în stadiul final al evoluției sale. Acoperind o periodă întinsă de creație, volumul nu poate fi, natural, rezumat într-o formulă, dar, în diversitatea aspectelor lui, înfățișează totuși cîteva dominante noi ale lirismului blagian, diferențiindu-se astfel nu numai de fiecare culegere anterioară, considerată în parte, dar și de toate la un loc. Fără sensibile înnoiri în expresie, Blaga comunică un alt conținut sufletesc ; nescriind altfel decît în trecut, spune altceva. Vechi motive sînt reluate în *Poezii* la altă cheie muzicală, atitudinile lirice definesc un stadiu superior al experienței umane și artistice.

Volumul se deschide cu cîteva poeme care laudă sămînța, germinația. Acestea, împreună cu altele alcătuiesc ciclul *Mirabila sămînță*, o carte a luminii, a primăverii. Leit-motivul este un entuziasm trezit de puterile vieții, bucuria de a exista. Universul ivește necontenit viață din viață, fiorul rodirii urcă-n lucrurile „purtătoare de tîlcuri". pitpalacul „își bate pe-o nicovală cîntecul fierbinte". sub „lintea verde", lacul „zămislește viață", natura toată e cuprinsă de freamăt. Sămînța aruncată în brazdă devine simbolul înfăptuirii, al fecundității și poetul contemplă spectacolul cu „încîntare", extatic :

Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în fața
puterilor în ipostază de boabe,
în fața mărunților zei care așteaptă să fie zvîrliți
prin brazde tăiate în zile de martie.

mărturisindu-și implicit „aplecarea firească și gustul"

pentru tot ce devine în patrie,
pentru tot ce sporește și crește-n izvorniță.

Scanned with OKEN Scanner

Altădată, Blaga slăvea „somnul", „stare dumnezeiască", regreta depășirea stării de „increat" :

Copacul meu
vîntul îl scutură, martie sună.
Cîte puteri sînt se leagă-mpreună,
din greul ființei să mi-l urnească,
din somn, din starea dumnezeiască.
(Trezire — La curțile dorului)

Acum aduce :

Laudă semințelor celor de față și-n vecii tuturor !
Un gînd de puternică vară, un cer de înaltă lumină
s-ascunde în fiecare din ele, cînd dorm.
Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp și amiez de grădină,
un veac pădureț,
popoare de frunze
și-un murmur de neam pădureț.

In consonanță cu întreaga fire, făptura omenească aspiră la creștere, la înnoire, simțurile regenerate înregistrează explozii solare :

Lumina ce largă e !
Albastrul ce crud !
Unei noi creșteri, văratice-n toamnă se pare
c-am fi hărăziți și aleși.

Poetul ascultă flăcările care se consumă în adîncul materiei („Comori la rădăcini s-aprind, se spală-n focuri de rugini"), veșnicele destrămări și împliniri ale ființelor („Copacii iau puteri pe-un an, din noaptea elementului" ; "E ora cînd tinerii șerpi, cămașa și-o dezbracă-n spini...") și, precum în schilleriana *Odă a bucuriei*, meditația se convertește în extaz naturist, poezia devine cîntec pur :

Îngînînd prin văi tăria,
sună ramul sună glia.
Focuri ard, albastre ruguri,
Pomii simnt dureri de muguri.

Prinși de duhul înverzirii
prin grădini ne-nsuflețim.
Pe măsura-naltă a firii
gîndul ni-l desmărginim.

Ce-am uitat aprindem iară.
Sub vesminte ne ghicim...
Căutăm în primăvară
un tărîm ce-l bănuim.

Căutăm pămîntul unde
mitic să ne alcătuim,
ochi ca oameni să deschidem,
dar ca pomii să-nflorim.

Simboluri ale focului veşnic viu umplu versurile. Focul e identificat în huma întunecată, în frunze şi flori, în aer, din care, după spusa lui Heraclid, se plămădeşte cotidian, mereu neacelaşi, „trupul solar". Foc tăinuieşte în limpezimea lui vinul,

tomnaticul soare prin teascuri trecut,
curgător aur crud,
vin de piatră, soi cald de Aiud.
(Ulciorul)

Vîntul e „foc călător". Izvorul traversează focul, în chip de nor, spre a se putea întoarce în sine. Din misterioasele „lumini pe care nu le-nveţi" se înfiripă neîncetat, de fiecare oară inedită, precum soarele filozofului din vechime, iubita :

Făptură fără ieri, întruchipată iar şi iar,
în ciclurile arzătoare-i reluate-i tinereţi.
(În lumea lui Heraclid)

Trăind în ordinea lirică anotimpuri solare, poetul contemplă ierburi crescute „pîn'la înălţimea inimii noastre", frunze roşii, mişcîndu-se în văzduh autumnal ca nişte inimi de parcă, licurici ce-şi aprind fosforescenţa străvezie, selenară" „pe sub brazi, pe sub bătrînii" ; cutreieră mirişti, „în fum de arsură", ascultă flăcările, adulmecă-n vînturi" sorocul creşterii"

Sorocul creşterii e-n vînt.
Copacii iau puteri pe-un an
din noaptea elementului
ce se-nnoieşte năzdrăvan.
(Solstiţiul grădinilor)

Tipărit aparte, completat cu un număr de poezii din afara lui, ciclul *Mirabila sămînţă* ar fi o carte a luminii. Lumina redevine în creaţia lirică blagiană de după *Nebănuitele trepte*, un simbol central, poetul adoră în ea expresia pură, esenţializată pînă la abstract, a forţei vitale cosmice, a focului etern. Nu o adoră la modul expansiv din *Poemele luminii*, ci într-o reculegere ataraxică. Bucuria de a exista, tradusă acolo în nevoie de joc şi chiot dionisiac, generează acum un extaz liniştit ; din declamatoare, patetică, adeziunea la soarta lumii răscolite „de doruri, de-avînturi, de patimi" a devenit calmă, sobră : arde fără văpăi aparente, lentă, lăuntrică, totală. Vestirile morţii temperează zvîcnetul sîngelui, dar intensifică înfiorarea din adînc. Clipa dobîndeşte preţ înmiit în virtutea tocmai a efemerului ei, a unicităţii. Prin întrepătrunderea, în

Scanned with OKEN Scanner

lumina de toamnă, a vieții și morții, durata e o „extatică boală", mod al beției apolinice, al unei demențe divine"

Între frunza ce cade
și ramura goală
moartea se circumscrie
c-un gest de extatică boală.
Un joc îngînînd cu lemnoasele membre
sună tîrziul, nebunul, caldul septembrie.

(Zi de septembrie)

Tracicul condiției omenești este resimțit ca fericire :

Nimic nu mișcă-n aer. Nici pleoapele.
Dar bate soarele în piatră, din înalt
Plăcut, tulburător e astfel să te pierzi
prin rîul alb, cînd respiră caldă din bazalt.
Și-i dureros în marea trecere să te
aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb.
Iubirea prinde adîncimi, așa cum e,
umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp.

(Arheologie)

Dacă prologul creației poematice blagiene a fost o cîntare a luminii viforoase, de început, epilogul se umple de o lumină liniștită de amurg. Încă din a doua carte a sa, de poeme, Blaga părăsea hiperbolizările colosale, viziunile mărite la dimensiuni cosmice, pentru reprezentări telurice, își traducea panteismul în panism. În versurile din etapa *Mirabilei semințe*, poetul, redescoperind voluptatea contactului senzorial cu elementele, nu o mai comunică, precum în *Paștii profetului*, prin regresiuni în paradisul brotăceilor, șopîrlelor și nimfelor goale prin exaltarea „organicului". Diferit stilizată, natura tinde aici către metalic și artificios : cîmpurile au ierburi de mătasă, în văzduh zboară cărăbuși de aramă, toamna pune pe fructe smalț. Lumea toată îmbracă limpidități de cristal :

Cunoaște-n frunze urbea
conversiuni în aur
și vama se deschide
pentru sticleți și graur.

(Toamnă de cristal)

Nu lipsesc, evident, priveliștile de mișcare a materiei vii, acestea sînt chiar covîrșitoare, dar ele urmează un ritual ce le detelurizează. Văzduhul „mișcă semințe", toamna, „spre ținte doar undeva-n mituri întrezărite" ; frunza de fag oprită în păr ca o flacără se crede „podoabă de foc altui pom". Punînd smalț pe fructe, octombrie le desăvîrșește,

Scanned with OKEN Scanner

spre a vorbi astfel, stilistic, îndeplinind prin aceasta rînduiala firii, care așază „pe miezul vieții" peceți (căci orice constituire implică frînarea, delimitarea, „stilul"). Munții : plumbul lepădat de nori, la începuturi, spre a fi „călători și ușori", se văd în fantasmele tăriilor pe ei, în proiecție ideală. Cărăbușul auriu poposit pe umăr în „iulie„ cuptorul-astru" duce, zburînd, fericirea „spre uitare în albastru". Dansul lăncilor ierbii în „verdea poveste" de iunie închipuie trupuri mișcate șerpește :

Dulci și frumoase
Linii de coapse,
Linii de fete,
Mintea să-mbete.

(Iarbă)

Sub pasul zeiesc al „făpturii fără ieri", pămîntul redevine translucid, cum a mai fost cîndva, după credința celor vechi :

Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară,
știu doar ce văd : subt pasul tău, pe unde treci
sau stai, pămîntul înc-odată pentr-o clipă,
cu morții săi zîmbind, se face străveziu.
Ca-n ape fără prunduri fabuloase, reci,
arzînd se văd minuni —
prin lutul purpuriu.

(A fost cîndva pămîntul străveziu)

În Pașii profetului, poetul stătea

în umbra unor maci,
fără dorinți, fără mustrări, fără căinți
și fără-ndemnuri, numai trup
și numai lut.

(Vară)

Sufletul i se năștea tardiv în cîntecul unei fete. În *Mirabila sămînță*, situația se repetă modificat. Cîntecul, de data aceasta al unui flăcău, găsește întocmit sufletul în care va tăia brazdă profundă (Ceas de vară).

Cine știe dacă, reluînd meditația asupra „categoriilor stilistice" românești, Blaga n-ar fi ajuns la constatarea unei prefaceri sau tendințe de prefacere a lor, a unora măcar, în funcție de experiența istorică parcursă de poporul român în acest veac. Viziunea „transcendentului care coboară", de e întemeiată, nu exprimă oare o spiritualitate constrînsă, o nevoie de sublim silită să se reprime, să se limiteze, datorită adversităților istorice ? Acel „dor de istorie", menționat de metafizician, nu era, implicit, dor de „desmărginire", de înălțare la universalitate ? Fapt e că în lirica blagiană asistăm la o inversare de perspectivă, la o conversiune, o reorientare : către „înalt". Materia aduna altădată, în reprezentarea poetului, spiritul în ea, îl conținea precum un vas lichidul. În noile creații, materia aspiră la transsubstan-

Scanned with OKEN Scanner

ţiere, organicul tinde să-şi spargă hotarele, lumea fenomenală urcă spre transcendent :

Pierdem în noapte, rînd pe rînd,
tot ce sub noi era pămînt.
Şi mergem iar în gînd, la pas,
un cer deasupra ne-a rămas.
(Umblăm în cîmp fără popas)

Intuită în tot ce fiinţează, aspiraţia la spiritualitate, tălmăcită direct uneori, e mai adesea încifrată în simboluri. Un „cîntec al spicelor", de exemplu, o sugerează magistral :

Aceasta-i tristeţea cea mare a spicelor
că nu sînt tăiate de lună,
că numai de fierul pămîntului
li s-a menit să apună.
(Cîntecul spicelor)

Un sens apropiat deslușim și într-un alt „cîntec", al „focului", unde însă sursa anxietăţii e sentimentul — invers — al unei primejdii de incendiu selenar. „Ia seama — zise poetul iubitei, amintindu-i natura vegetală („tu crengi ai, iubito, nu braţe, și muguri îmbii, cu mlădiţele prinzi") — să nu te aprinzi, cum se-ntîmplă adesea cu lemnul pădurii". Replicii ei aforistice, „poem într-un vers" :

Nimic nu s-aprinde, şi nimeni, de-o rază de lună, îi răspunde printr-o viziune a universului ridicări în „albastru", în care variate simboluri ale focului sînt însumate candelabric :

la totul scînteie din toate. Tîmplă s-aprinde
de tîmplă şi piatră de piatră.
O stea nevăzută ia foc în cădere din gerul
văzduhului. Arde-n armură, subzea, cavalerul,
femeie învinsă, minune fără veşminte, strîngînd
lîngă vatră.
(Cîntecul focului)

În această ordine vizionară intră, cu funcţii speciale, vîntul, norul. Vîntul, „bătrînul foc călător", e antiteza inerţiei, căutarea, zbuciumul : (Cînterea vîntului).

Expresie ultimă în marginile palpabilului a sforţării de înălţare, „desmărginire", simbolizează spiritualitatea purificată. Fruct al combustiilor dematerializate, el plutește în slăvi, fantomatic, pînă ce eșuînd în tentativa de a-și găsi odihna în prăpăstiile cerești, se întoarce în pămînt, la obîrșii :

La obîrşie, la izvor
nici o apă nu se-ntoarce
decît sub chip de nor...
(Cîntecul obîrşiei)

Cultul „înaltului" nu implică, în poemele blagiene din urmă, dezavuarea valorilor stimate anterior. Temeiul existenţei continuă a fi,

în înțelegerea sa, „adîncul", dar făpturile acestuia se sforțează neodihnit, precum în opera lui Arghezi, întru depășirea propriei condiții. Altădată poetul citea destinul uman în zbaterea șarpelui. În lirica din perioada ultimă, îl inspiră viermele „născut din scrum de lună", fluturele, totem „al „seminței știutoare" : (Lîngă un fluture).

Sforțarea de autorealizare în sfera înaltului eșuează continuu :

Vreo stea, cînd cade din țării,
fără să vrei, spre ea te ții,
și poate-ți potrivești, s-o prinzi.
Lucirea numai i-o cuprinzi.

(Umblăm pe cîmp fără popas)

Însă eșecul e stimulator. El întreține „arderea", temperatura propice lansărilor temerare, și dacă ființa nu ajunge niciodată în cer, mistuirile ei sînt moduri ale „cîntării" ce „consumă materia" :

Dacă lumina ar cînta
vărsîndu-și puzderia,
noi am vedea cum cîntecul
consumă materia.

(Suprema ardere)

Devorată de duh, materia îl face sensibil, traversîndu-i proteic infinitatea de chipuri. Lucrurile sînt măști ale „cîntecului". Dintre toate, ulciorul rezumă cîntarea din adîncimi mai tulburător. Ulciorul închipuie împlinirea, perfecțiunea în marginile perisabilului. În el așezăm ce e mai gingaș : „iubitele flori", vinul, "curgător aur crud„ ; uneori așezăm „un lucru mai scump și mai rar" : lacrimile, mai ales pe cele de necuprins în cuvînt :

lacrimi pe cari o pădure Le-a plîns
cînd ultimul unicorn s-a stins.

(Ulciorul)

Ulciorul poate fi urnă. Atunci mai ales, e imaginea frumuseții : „prilej de amăgire statornică". Atunci conciliază mai derutant cantrariile : dinamicul — inertul, existentul — neexistentul. Atunci, mai mult ca oricînd bucură stîrnind suferință :

Orice frumusețe e ca o urnă
de a cărei a coapsă privirea se prinde.
Vezi forma, mirat. Și suferi, gîndind
la cenușa pe care o cuprinde.

(Frumusețea)

Principală sursă a stărilor lirice din *Poemele luminii* concurată de altele în *Pașii profetului,* iubirea numai alimentează decît cu totul sporadic inspirația în volumele următoare ; ea dispare dintre motivele poetice asemenea rîurilor ce-și întrerup cursul în deșerturi. Apele se adună însă subteran, spre a țîșni deodată în jerbe de lumini, ca într-o altă biblică legendă. Așa se făuresc *Nebănuitele trepte* prin care intrăm în straniul și generosul anotimp al *Verii de noiembrie.*

Scanned with OKEN Scanner

Luminată de astrul iubirii, lumea „Verii de noiembrie“ stă sub imperiul vrăjii. Basmul începe cu chemări în ton eminescian la un anabasis în edenul dumbrăvii :

Mușchiul reavăn, negrul murei
ține cumpăna căldurii.
Ieși, zeiță, din sandale —
vrerea e-a Măriei Tale !

Și rămîi desculță-n rouă !
Tremură prelung în glas
întrebarea de-i aevea
astă clipă de popas.

(Dumbrava roșie)

El se împlinește în clipe de idilă, consumată, obișnuit, în același decor silvestru, eminescian. Îndrăgostiții își dau în ierburi sărutări „dulci ca florile ascunse“ :

Popas în iarbă, de neuitat.
C-o sărutare, pe-a vieții măsură,
îmi stingi în gură toate numele
ce din alean ți-am dat.

(Drumeție)

Se lasă troieniți de polenuri, inmormîntați în pulbere de „aur fin“ ca într-o mare de galbeni, vrednică de imaginația lui Van Gogh :

Polenul cade peste noi,
în preajmă galbene troiene
alcătuiește-n aur fin.
Pe umeri cade-ne și-n gene.

(Risipei se dedă Macul)

Uneori își retrăiesc în doi anii de început, „despăturiți“ în memorie :

Copil, fragile globuri eu lansam din plai,
mărunte lumi închipuind pe cele mari.
Subt pomi mărunte lumi, copilă, urmăreai,
în aer le spărgeai cu rîsul tău de mai.

(Amintire)

În Amintire, deci în ficțiune, sînt proiectate, în cîteva rînduri, înseși experiențele iubirii, un cutreier autumnal prin brume, de pildă, fiind evocat în mici stihuri candid săltărețe, de factura celor în care excelase Șt. O. Iosif :

Ca o pulbere de argint
înghețase roua.
Brumele s-au născocit —
era ziua a doua.

În dumbăvi încremeneau
stinse-n scrum de vise
ca-ntr-o lume de cristal
Sevele închise.

(Cîntecul brumelor, urmelor)

Alteori farmecul e trăit cu anticipaţie, visat, precum într-un lied estival, în care iubita, „pură ca entelehia din sămînţă şi din muguri", e îndemnată, în ton de invocaţie, exultant, să se dăruie cu totul nețărmuritului freamăt vital :

Uite, cîntă ciocîrlia !
Pură ca entelehia
din sămînţă şi din muguri,
te ridică, vino, Lia !
Să se vadă sîni ca struguri.

(Vara lîngă rîu)

sau precum într-o superbă cinegetică, localizată fabulos în „Arcadia de brume" :

Nu mai puţin admirabile sînt cîntecele de dor, de neîmplinire a căror fluenţă elegiacă străbate tonalităţi, cînd de romanţă tristă :

Ne ducem prin tomnatice păduri,
tristeţea să ne-o ardem în lumină...

cînd de confidenţă dramatică :

. . Ţi-am spus uneori : ia sfatul vestalelor dacă
flacăra vreo s-o-ntreţii.

de monolog lăuntric rilkean :

Unde dormi astăzi — nu ştiu. Nici un cîntec
nu te găseşte.

sau, mai ales, de doină de jale, de „tîngă" :

Am pierdut, vai, ce-am pierdut ?
Vatră caldă, drum bătut.
Am pierdut soare şi lună.
Golul cine mi-l răzbună ?

(Noiembrie)

Dezvoltarea, „aleanul" sînt compensate de clipe extatice, cînd poetul îşi înstrună lira pentru odă, apelînd în acest scop la metri străbuni :

Fiinţă tu — găsi-voi cîndva cuvenitul
sunet de argint, de foc şi ritul
unei rostiri egale
în veci arderii tale.

(Ardere)

Din timp în timp, în poeme fulgeră sugestii de acută senzualitate, convertită în frăgezimi de plantă şi fruct.

Numai despoiată de veşminte
să ridici prietenă rodia,
din panerul de-argint, cînd ne bucură
prielnică zodia.

(Plan pentru o tînără)

Scanned with OKEN Scanner

Sursă de mare lirism este, în ciclul erotic, un sentiment al fatalei neîmpliniri, mai exact al predestinării la o împlinire sublimă, abstractă. Rezultă o poezie a erosului trascendentalizat, exilat în idee. Ea nu implică vreo sacrificare a omenescului, din contră, o potențare a lui prin tragic. Intrați în „poveste", „cîntărețul" și inspiratoarea sa devin eroi de mit, protagoniști ai umanității în eterna, universala dramă divină. Cuplul străbate un tărîm lunar, translucid, vrednic de visurile Sărmanului Dionis, intrați în rolurile primilor oameni, bărbatul și femeia, înapoiați în „veacul ceresc", se găsesc față-n față „sub pomul interzis". Un vînt ce suflă „de pretutindenea" le „întețește-o clipă nimbul", făcîndu-i ca pe strămoși să simtă, cînd „ceasul fără vină / cu șarpele se joacă-n doi", cît e de grea „osînda de a sta-n lumină". Un farmec dureros, singular formează „substanța" unor din cele mai frumoase erotice scrise în limba românească. „Dorul nemărginit" eminescian, devenit *Poemele luminii*, „sete de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi" se constituie în poemele acestea în „îngînări" de „libertăți imaginare", în visuri de fericire oprite (Andante).

Universalul „dor de pereche" scurmă neîncetat, la temeliile ființei, naște obsesii comparabile cu arsura dinlăuntru a cerbului „bîntuit" de „ciuta dispărută" : (Cerbul).

O voce, însă, din străfund, mai gravă decît a sîngelui, poruncește mortificării :

> Dar totdeauna, iar și iar ca săbii, plopii
> se-mpotrivesc. Sîntem învinși fără lupte
> în dureroasa urbe, umbre printre umbre, —
> de vînători uităm, de soare și de fructe.
>
> (Andante)

Un „nolli me tangere", scris în tăcerea femeii de o înaltă ursită, decide virtualitatea faptei. Îndrăgostiților damnați nu le este îngăduit să fie „doi" în „anotimpuri" :

> Cum s-a făcut nu-i bine să cunoaștem.
> Știm doar că-n spații și în vis
> noi ne-ntîlnim mereu aceiași,
> mereu sub pomul interzis.
>
> Așa fu ieri și fi-va astăzi
> un ceas umbrelnic, prea amar.
> Pentru noi doi un loc se naște
> prin anotimpuri tot mai rar.

Scanned with OKEN Scanner

De pretutindenea suflînd — un vînt
ne înteţeşte-n clipă nimbul
ce-l dobîndim cu întîrziere —
ca să ni-l pierdem prea curînd.

(Întîlniri)

Rămîne ca „dorul de pereche" să se consume în sfera ideală, într-un fel de schopenhaueriană suprimare a trăirii prin contemplaţie. Iubita va fi iconizată, poetul o va adora aşezată „în cuvenitul cadru" hieratic :

Sub rugini şi roşii, frunzele de viţă :
în asfinţit, cînd lucrurile toate se desăvîrşesc,
făcînd un pas şi încă unul înapoi spre schiţă.

(Prezenţi)

Ersoul e trassubstanţiat, înălţat la Luceafăr. Această elevaţie are semnificaţia unei fixări în marginile tragicului, dar, implicit şi a unei răscumpărări. Neîmplinită în „cercul strîmt" empiric iubirea se întregeşte sub cupolele veşniciei, „subt naltele", în domnia cerbului astral, pe care

Nu-l mişcă ştiuletele
crînguri cu ciutele.
Cărarea cu urmele,
iezerul, umbrele
nu-l cheamă. Copitele
sfarmă ispitele.

(Cerbul cu stea în frunte)

În lirica anilor crepusculari, mai cu seamă în versuri din ciclul *Stihuitorul*, iubirea comunică, în zona cea mai general-omenească de sensibilitate, cu presimţirea morţii. Moartea fusese fundalul creaţiei, mereu, însă moartea, ca idee, ca destin cosmic. De la o vreme, poeziile comunică o experienţă directă a morţii. Unele, în modulaţii meditative, cu îndepărtate rezonanţe de Eclesiast :

... Cîndva, la un semn, într-un fel adînc
toate le părăseşti,
cu faţa în sus, cu pleoapele-nchise le părăseşti
poate că fără cuvînt numindu-le încă le părăseşti

(Cetăţi, arhipelaguri, oceane)

Cele mai multe, în expresie de „complainte", de jeluire înceată de bocet stins :

Capăt al osiei lumii !
Rogu-te nu osîndi !
Vine cîndva şi odihna
ce ispăşire va fi !

Scanned with OKEN Scanner

Vine cîndva și odihna,
ce ispășire va fi
anilor, aprigei sete,
febrei de noapte și zi.

(Noapte la mare)

Dragostea va fi cîntată în ton pianissimo, de acord final potolit, ca al mării, cînd își desfășoară faldurile, calm, în lumina asfințitului. Poetul, Ulise bătrîn, „fără amintire", descoperă bucuria de a sta pe liman, „în necuvînt", lîngă Penelopa, ascultînd liniștea mare. Fără dor de întoarcere în uitatele vîrste cu „furtuni și vrăji", împăcat el ascultă „cade sub pămînt" „lucrarea" de taină a frumuseții și morții :

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt
și, fără de-amintire
și cade sub pămînt,
s-auzi în ce tăcere
cu zumzete de roi
frumusețea și moartea
lucrează peste noi.

(Ulise)

În viziunea poetului, ceasul morții e un ceas mioritic, cu dangăt stins de clopot scufundat. În *Cîntec de seară* avem, în consecință, un cîntec al întoarcerii în anonimat, inegalabil. Acordurile lui stranii aduc o muzică din alte sfere, sfîșietoare :

... Din prag un gînd se uită lung.
Să-l las în casă, să-l alung ?
Avea-voi fața nimănui
asemenea pămîntului.

Cuvînt încearc-a se rosti :
Veni-va zi ! Veni-va zi !
Înmormîntat în astă stea,
în nopți voi lumina cu ea.

(Glas de seară)

Implinindu-și chemarea, poetul se întoarce în mit. Poetul prin care miturile românești au urcat convertite în valori de creație superioară, treptele universalității se întrevede perpetuat în ele, anonim.

Contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu.

(D. MICU)

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU PHILIPPIDE

Puține lucruri în *Aur sterp* (1922) sînt de natură să ne prevină asupra liricii de mai tîrziu a poetului. Romantismul lui Al. Philippide (n. 1900) este, aici, unul în care găsim visarea melancolică, nu și visul ca mijloc de a sonda necunoscutul, tristețea sentimentală, nu și neagra deznădejde a cunoașterii, cu alte cuvinte, trăirile unui suflet contigent și relativ, care n-a fost pătruns de otrava absolutului. Lirismul are deocamdată corzile scurte, adaptarea temelor și atmosferei. Lied ne amintește de Heine (nu doar prin motivul lui Loreley), Melodie e o chinezerie fragilă și, în general, metaforele poetului vădesc înclinație spre delicat și miniatural : „Ș-un clopot iarăși a-nceput să sune. / Nu-i bine, seara, să-l asculți ce spune. / Așa răsună-n fiecare seară. / Și vîntul frînge sunetul — de-ți pare / Că-i o ghitară / Cu arii singuratice și rare.“ Pastelurile, din al doilea ciclu, se înscriu în linia Bacovia-Fundoianu, dar mai pure, vestind alteori poezia sentimentalismului provinciei a lui Demostene Botez : „Pe stradă trece-un mort calic. / Vîntul merge după dric.“

Izolate, în această materie străină, apar însă și imagini din cu totul altfel de peisaje, ciudate, nepămîntești : „În zări plutește-o stafie de soare“ *(Drum în amurg)*, „Bătrînul soare orb trăiește încă ? *(Apus de toamnă)* și chiar un început de cufundare în straturi obscure ale realului, unde așteaptă, nerevelată încă, viziunile viitoare : „Apusul roș se năruie în căli / De purpură clocotitoare. / / Pe-aici pădurea s-a urcat din văi / În văi, / Odinioară, către soare. / / Bătrînii brazi se văd și-acum / Ca niște cerșetori rămași în drum, / Pe dealuri sus, / Către apus, / De cînd convoiul lor smerit, / Urcînd mereu, / Pe veșnicie a înmărmurit / În drumul greu / Spre soarele care-a murit ...“ Ce tulburi sînt uneori descripțiile poetului ! Natura pare înzestrată cu un suflet misterios și fenomenele personificate (Soarele, Vîntul) sînt ca niște zeități primare. De aici provine efectul liric în versuri ca acestea care, dacă e să reducem cuvintele la înțelesul lor imediat, înfățișează o pădure zguduită de vînt : „Hau ! hau ! / Cum urlă-n vînt cîinii văzduhului ! ascultă ... / Se zvîrcolesc copacii buimaci de vînt, și dau / Din crengi, și clănțănesc de spaimă multă. / Hau ! hau ! / Cum urlă-n cap toți cîinii văzduhului ! ascultă ...“ În *Clopotele*, vechiului și obsedantul motiv este reluat într-un registru imens și în locul comparațiilor mărunte dinainte găsim metafora cosmică : „Dar eu, care nu sînt nebun, / Vă spun : / Că clopotele-n fiecare săptămînă / Se iau de mînă ; / Își suflecă mantalele-ntr-o horă / Sonoră ; / Și-apoi pornesc ca să colinde / Cît văzduh poate glasul lor cuprinde.“ În final, cerul cu clopote se răstoarnă în sufletul poetului. Tot mai des acum, sufletul devine o oglindă în care se repetă zbucimul de afară. Cîteva poezii *(Romanță, Cîntecul nimănui, Veghe)* vorbesc direct despre suflet care intră în ordinea realului : „Mi-e sufletul în hrube-adînci boltit : / / Tăceri străvechi s-adună prin unghere, / Ca niște șerpi bătrîni ce m-au pîndit, / Ascult în noapte, gîrbov de veghe, / Cum cade fiecare gînd, gîndit.“

Scanned with OKEN Scanner

În acestea, și în altele, poetul și-a intuit exact cea de-a doua înfățișare a romantismului său, aceea majoră, declarativă și solemnă, din *Stînci fulgerate* (1930). Poezia care deschide acest volum nu se deosebește de ele decît prin accentele lirice mai puternice : „Mi-am plăsmuit un suflet din țăndări de bolid / Aerian și aspru, cu nostalgii de vid.“ Sori stinși și-au stors cenușa din hăuri să închege / Năpraznicele aschii de mii de ani pribege. / Ecouri adunate din haosul astral / Mai gem și-acum în asprul meu suflet mineral, / Cu fire de-aur smulse solarele sisteme. / Mai repede ca vremea alunecînd prin vreme.“ Noi modulații îi corespund și teme noi : solitudinea orgolioasă, refuzul existenței banale. Începem să ne deprindem cu limbajul egocentric al poetului și cu desele lui tentative de a se caracteriza liric : „Lumea începe și se sfîrșește cu mine / / Ca algele din spumă de oceane, / Dospite-n mîl albastru de ceruri sfărîmate / Cresc cîntecele mele subterane. / / Mi-e inima la adăpost / ca un culbec în fundul unei grădini pustii. / Hotarele mele sînt : cel care-am fost / Și cel ce voi fi — hotare pustii.“ Poetul s-a retras în piscuri înalte și, înconjurat de stînci pleșuve, face gesturi pline de măreție, în prada unei decepții universale. Versurile sînt izbitor de frumoase, deși „marile singurătăți“ pe care le evocă poezia, rămîn încă exterioare și abstracte, fără o mai profundă întemeiere. Este ceea ce va aduce inedit cel de-a treilea volum, *Visuri în vuietul vremii* (1939) în care, păstrîndu-se solemnitatea gravă, și aspectul major al romantismului, se observă numaidecît planul metafizic.

Poetul se simnte acum îndemnat să se smulgă „din cunoscut“ și să intre în „inedit azur“ spre a afla terra incognito ale lirismului absolut, fără timpul marii poezii : „Deschideți iară vechile atlase ; / Pornim spre zările miraculoase, / Dar nici un vers pentru contemporani ! / Și poate-așa din nou ne vom desprinde / Să socotim cu veacuri nu cu ani. / / Și-acum destul ! De-aici se-ntinde / Tărîmul țărilor necercetate, / Terra incognita. / Mari spații albe / pe harta sufletului meu din acest an. / / Pe cel mai sudic promontoriu / Stă ultimul tasmanian.“ „Dar eu trec mai departe spre marile izvoare“,mărturisește altădată poetul, cu mîndrie, dar și cu dispreț pentru „clăbucii clipelor de-acum“, pentru efemer, voind a se confrunta cu eternitatea : „La marginea de noapte a vieții m-am oprit. / / De multă vreme tot voiam s-ajung / La țărmurile somnului cel lung ! / Și iată-mă cu sufletu-nnegrit / De pulberea atîtor clipe moarte / În care visuri mari s-au oglindit (...) / / Ce sunet plin dau vorbele străvechi / Rostite — acuma parcă-ntîia oară ! Mă-ntorc din nou la fluviile vechi / Din care am băut odinioară. / / Ca melcu-n răsucita lui chilie. / M-ascund în falduri de melancolie.“

Este adevărat numai în parte că motivele liricii lui Al. Philippide devin acum durata, maortea, supraviețuirea individului. Toate acestea intră în meditațiile poetului, dar numai întrucît sînt materia cea mai profundă a poeziei. Tema fundamentală din *Visuri* în vuietul vremii este încercarea de mîntuire prin poezie. Procesul existenței implică de data aceasta procesul poeziei înseși. Visurile în vuietul vremii sînt o metaforă pentru „cîntecul fără țel“ care acoperă în chip miraculos „cu spuma lui ușoară“ „neostenitul vuiet al vremii care zboară“. Între-

Scanned with OKEN Scanner

bările poetului despre existență se dau în lături ca niște uși succesive, lăsînd la urmă o mereu aceeași întrebare cu privire la Poezie. Nu s-au scris în literatura noastră versuri mai directe și mai superbe decît acelea în care Al. Philippide numește cîntecul misterios de care răsună marile singurătăți ale ființei : „În marile singurătăți din mine / Aud de mult un cîntec. Dar e cîntec / Ceva ce nu se poate auzi / Decît doar cu urechea sufletului : / Sunete stinse, susur de astre, / Vîrtej de vis și amintiri de vînturi, / Sonoră-nchipuire ce poate fi lumină, / Prezență care-nlătură cuvîntul ? / / De cîte ori nu m-am urcat / În luntrea somnului, crezînd că poate / Voi izbuti plutind la întîmplare / Pe mările tăceri dinlăuntru, / Să dau de-acel prea tainic cîntăreț...“

Monolog în Babilon (1967) debutează cu un extraordinar poem, *Tainicul țel*, care ar putea fi interpretat drept autocritica subiectivității, a egocentrismului de pînă acum. La capătul unei călătorii printr-un labirint de scări, poetul descoperă o grădină cu mari și albe columne, în vîrful cărora, capete vii pocite, tumefiate, hidoase, strigă într-o cumplită hărmălaie : „Eu ! Eu ! Eu ! Eu ! Și poetul urmează : „La capătul aleii urlătoare / Asemeni unui paznic solitar, / Se ridica, lucind înaltă-n soare, / O singură columnă, ca un far. / / Și sus, pe stîlpnicii din vremi străvechi, / Rînjindu-și colții și strîngîndu-și pumnii, / Un Demon sta pe creștetul columnii / Și mă privea ca un prieten vechi.“ Este Demonul un alterego al poetului ? Interpretarea se poate susține în două feluri. Întîi *Monolog în Babilon* renunță aproape cu totul la romanticele declarații pe tema soartei sau a nemuririi, conținînd poeme mai curînd epice decît lirice, adevărate viziuni onirice și de un caracter alegoric paradoxal. *Pe un papirus*, *Legendă*, *Alai*, *Prin niște locuri rele*, *Scamatorul de pe munte*, *Tainicul țel* continuă în fond factura baladescă din *Ceasul rău* (din *Aur sterp*), *O întîlnire ciudată*, *Visul rău*, *Balada vechii spelunci* (din *Visuri în vuietul vremii*) care părea, încă din prima clipă, o reacție la retorica subiectivă. În al doilea rînd, în aceste poeme nu mai sînt hotărîtoare decît acele experiențe care pun pe poet în contact cu mișcările convulsive ale unor colectivități umane, care confruntă tragediile societății. Monologul, la care face apel titlul, traduce foarte exact ideea : poetul monologhează în mijlocul valurilor teribile ale istoriei ca Alexandru Macedon în Babilonul cucerit.„ Privind mai bine lucrurile, meditează împăratul, nu-i / Nici pe departe vreo nepotrivire. / Cunoașterea e tot o cucerire. / Și filozoful tinde ca și mine / (Cu altfel de mijloace, desigur) să domine.“ Chiar dacă în poema finală, *Călătorie și popas*, sînt reafirmate idealurile mîntuirii individului în timpul fără de timp al poeziei, ceea ce este mai original în ultima carte a lui Al. Philippide ține tocmai de această schimbare a obiectului meditației poetice și ne dezvăluie în poemul *Tainicului țel* un spirit modern, o conștiință adîncă a lumii în care trăiește.

(N. MANOLESCU)

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI BENIUC

Mutațiile istorice din 1944 îl găseau pe Mihai Beniuc (n. 1907) trecut întrucîtva de etatea la care poetul florentin întreprindea fantasticele-i călătorii în lumile de dincolo, dn care avea să rezulte *Comedia divină*. Vestitor al „timpurilor noi", voind cu tot dinadinsul să rămînă „toboșarul" acestora, poetul își pune, în clipa imediat următoare declanșării revoluției populare, cu insistență problema primenirii mijloacelor lirice, a sincronizării vibrațiilor intime cu mișcarea istoriei. „Cucuvaie fort-am pînă ieri, iar de astăzi, iată-s ciocîrlie", dedice el parafrazînd versul celebru al marelui poet maghiar Ady Endre. Dar cum ? „Pe care strună e de sunat ?" „Vechile" coarde îi par impropii. „Pe vechile, ruginitele coarde / Cum am să cînt, să descînt / Această nouă viață ce arde, / Ce vine năvalnică-n tropot... ?" Pe scurt, Mihai Beniuc parcurge o etapă de criză. Etapa unei crize ce nu era decît firească. La treizeci și aproape opt de ani, poetul nu mai putea cînta ca pe vremea cînd, „flăcău de pe Crișuri", „chiuia-n căciulă", moțește și „cu Dumnezeu a cot", se înverșuna să despice stîncile cu barda, spre a stîrni șuvoaie de ape, încredințat că „băieți, aceasta este arta !". Aceea era, într-adevăr, arta care-l prindea atunci, după cum în anii de restriște ai celui de-al doilea război arta menită să-l exprime a fost una vaticinară la modul aluziv și simbolic. Noua vîrstă cerea un cîntec nou. Cu atît mai mult cu cît se voia integrată în vîrsta nouă a istoriei. Considerînd angajarea socială imediată mai imperios necesară decît soluționarea problemelor de conștiință artistică, poetul s-a înrolat sub steag înainte de a fi răspuns complet întrebărilor ce-l munceau, începînd să cînte în cor, cu prețul sacrificării propriei voci. *Versuri alese* (1949), *Steaguri* (1951) cuprind, în paginile inedite, mai ales versuri fără deosebit relief personal, spre a nu spune plate, compuneri corecte de izbutită execuție, dar care, așezate lîngă „Cîntecele de pierzanie", lîngă „Cîntecele noi„ din 1940, lîngă acordurile din *Poezii* (1943, *Orașul pierdut* și *Un om așteaptă răsăritul* (1945) par niște flori artificiale. Adevărat că poemele bune din aceste culegeri : *Chivără roșie, Venisem flăcău de pe Crișuri* sînt mai mult decît bune : excelente. Dar sînt puține. Mărul de lîngă drum echivalează cu o regăsire de sine, ce constituie o autodepășire, totodată. Poetul își redescoperă o coardă sufletească pe care nu mai cîntase demult și pe care crezuse chiar, la un moment dat, că n-are să mai cînte. „...lumea no să știe niciodată / De ce nu pot mai mult femei să cînt", spusese, în *Cîntecele de pierzanie,* unei iubite, căruia îi adresa o *Ultimă scrisoare*. Iată că în *Mărul de lîngă drum,* cîntă iarăși femeia. O femeie care nu seamănă cu cele pe care le-a iubit înainte vreme. Ea nu este, precum cutare Ană, „rea și crudă cu-n poet", nu rămîne insensibilă la efuziunile lirice ale adoratorului, asemenea uneia care n-a răspuns versurilor vibrante „nici cît o rimă / La care-i cînți o Nouă Simfonie". Eroticele din acest volum nu emană, cu alte cuvinte, precum *Jurnal, Ultima scrisoare, Intinde vremea giulgiu, Necunoscuta femeie,* dintr-o durere sfîșietoare, dintr-un sentiment al neîmplinirii fatale, ele exprimă, din contră, o senzație de plenitudine vitală. Acestea nu se traduc însă exuberant, nu

Scanned with OKEN Scanner

se revarsă impetuos în afară, ci, adîncite într-un plan interior, capătă o intensitate prin care bucuria își escaladează propriile margini, atingînd tărîmul durerii. Implinit tîrziu, visul de fericire s-a întîlnit în zona realului cu conștiința înaintării spre senectute și din această conjuncție rezultă o diatitudine străpunsă de tristețe, o melancolie dulce :

Iubito, nu mai sîntem tineri
Iar de cătăm în calendar,
La tine-i joi, la mine-i vineri,
Ai părul nins, am părul rar.

Odată cu această regăsire a eului intim, eclipsat o vreme, în lirica lui Mihai Beniuc resuscită, dobîndind un nou accent, o notă meditativă, anunțată în volum de început, de poeme ca *Tovarășii copilăriei, Poveste de crăciun* și mai cu seamă *Poeților tineri* și covîrșită în cărțile următoare de tonul denunțător și mesianic. Atît eroticele din *Mărul de lîngă drum*, cît și poezia ce împrumută numele volumului, conțin elemente de meditație asupra destinului individual ce se vor închega de-a lungul anilor următori în creațiuni antologice. Devenită sentiment existențial, meditația se mistuie cînd în nostalgii de tulburătoare expresie elegiacă :

Măr cu flori de aur, măr de lîngă drum,
Nu mai sînt eu tînăr, sînt bătrîn de acum",

cînd în candide autoîmbărbătări :

Tot mai sînt eu tînăr, chiar de nu s-ar zice,
Tot mai sar hîrtoape, tot mai sui colnice.

cînd în reculegeri sobre sau în devoratoare anxii. Modurile procodice variază și ele, de la cel clasic, preferat în volume de după 1940 la cel modern, frecvent și cu succes experimentat în cartea de debut. Indiferent de structura versurilor, poemele se caracterizează de regulă prin gravitate. Chiotul ardelenesc a rămas departe, deasupra apelor tumultuoase ale tinereții ; copilul Munților Apuseni, care concura altădată pe Aron Cotruș, alt vlăstar, mai vîrstnic, al acelor plaiuri, în rostirea de versuri bubuitoare, s-a deprins a vorbi potolit, graiul său aducînd întrucîtva, uneori (în poeziile meditative), cu acela al lui Blaga :

Trecem pod după pod
Pe un drum suitor,
Iar pe cei ce nu pot
Să mai urce pe stîncă
Vine-un vînt vuitor
Și-i împinge din zbor
În prăpastia-adîncă.
(Cîntece de drum)

Sau :

Într-o zi ne vom chema și nu ne-om auzi,
Unul din noi nu va mai răspunde,
O pasăre va cădea cu aripa ruptă
Și va privi cu ochi speriați
De ce nu răspunde cîntecul din crîng.
(Într-o zi)

Capodopera acestei etape rămîne, indiscutabil, *Cheile,* poem a cărui tensiune interioară suportă comparația cu aceea din *De-a v-ați ascunselea* de Arghezi. Vorbind, ca în atîtea atle rînduri, cu timpul, poetul adoptă de astă dată un ton aparent detașat, de o familiaritate ușor mucalită, ca și cum i-ar propune un joc.

Am devenit — îi zice — casa ta de fier,
Safeul cu tainice-ncuietori
Și m-ai umplut de ani,
Fișicuri, fișicuri.

Ce-ar fi dacă timpul și i-ar lua înapoi ? Ar primi în dar, odată cu ei, „argintul curat al tîmplelor", „renumele de poet", bogatele picturi de pe pereții sufletului", „suferințele pietrificate ca la Pompei" și alte asemenea valori ; ar primi, astfel spus, ale sale dintru ale sale. De la început, discursul posedă o notă dramatică, ce se accentuează progresiv :

M-am săturat să fiu depozitarul
Acestui mărunțiș al tău :
Anii
Vărsați în mine
Clipe,
Ore,
Zile,
Luni,
Zilnic are douăzeci și patru,
Anul vreo douăsprezece luni,
În total ani
Cinci peste cincizeci
Credeai că n-am să-i număr ?
Aceasta a fost
Doar la-nceput,
Cînd mi se părea că glumești,
Dar văd că te-ntreci cu gluma
Și anii tăi sînt tot mai grei,
Metalul lor e mai întunecat,
Zimții înțeapă,
Pajura seamănă a zgripțor,
Iar capu-i de mort,
Nu mai vreau !

Scanned with OKEN Scanner

Timpule,
Cară-te cu anii tăi zgrumțuroși
Ce sună cînd îmi cad în suflet
Ca bulgării pe raclă-n mormînt.

Finalul e în concordanță cu tonalitatea întregului. N-avem cum restitui timpului anii adunați în noi ca într-o casă de fier, tot mai mulți și mai grei, spre a ne trage în pămînt, căci, senil, acesta pierde, de fiecare dată cînd e nevoie de ele, cheile.

Ce se întîmplă cu filonul social ? Fremătătoarele „cîntece de pierzanie", scrise „nu cu peniță" ci cu „ascuțișul coasei", îndoliatelor elegii naționale, profeticelor plîngeri din timpul războiului, pe care conștiința critică viitoare le va așeza, negreșit, pe aceeași treaptă valorică pe care a statornicit versurile cele mai bune ale unui Goga sau Cotruș, le-au urmat adevărate torente de poezie angajată, care însă, din păcate, s-a dovedit a fi adesea angajată decît poezie. Volumele de după *Un om așteaptă răsăritul* conțin, nu se poate nega, poezii în notă socială și politică remarcabile : *Artă poetică, Furtuni de primăvară, Străbunul, Umbra de la Hiroșima* și altele, inclusiv, desigur, amintitele *Chivăra roșie, Venisem flăcău de pe Crișuri, Mărul de lîngă drum,* dar și numeroase improvizații, cronici și discursuri fără alt merit decît al versificației, bucăți care, în comparație cu, să zicem, *Aicea, printre ardeleni, Ursul românesc, Melița, Cîntec de primăvară, E slobod să mai cînt* reprezintă o prăbușre. Valorificat, în anii ce au trecut, îndeosebi ca poet ocazional, fără demarcarea precisă a ceea ce rezistă în opera sa de ceea ce e caduc, autorul *Mărului de lîngă drum* a fost, prin aceasta, și discreditat într-o anumită măsură, nejusta prețuire a paginilor fade pe care a avut slăbiciunea de a le publica impietînd asupra ansamblului operei sale. În pofida lor, flăcările adevăratului lirism țîșnesc din numeroase părți, răscumpărînd insatisfacția stîrnită de piesele în care cîntărețul Munților Apuseni și al Crișurilor e numai versificator.

(D. MICU)

EUGEN JEBELEANU

Eugen Jebeleanu (n. 1911, Cîmpina) e un romantic „de viziune apocaliptică, demonică", evoluînd „între imagism și retorism, Scylla și Carybda, între abundența revărsată de imagini și discursivitatea sonoră" (Paul Georgescu). Poezia Mariei Banuș e concretă, senzorială, a lui Jebeleanu e vizionară și alegorică. Maria Banuș e atrasă de viața la temperatură normală, de cotidian ; Jebeleanu e poetul marilor tensiuni, al înfruntărilor decisive. Poezia Mariei Banuș e monologică, poeta autoexprimîndu-se direct și permanent, Jebeleanu e martor patetic.

Scanned with OKEN Scanner

Poeziile din *Inimi sub săbii*, 1934, volumul de debut și în general din epoca aceasta, conțin o contradicție neașteptată între universul aproape parnasian și stările cețoase, crispate, pe care le traduc. Un poem de mai tîrziu, apărut în toamna lui 1944, *Ceea ce nu se uită*, revelă o experiență nu numai dureroasă, dar mutilatoare a conștiinței. Poetul își propune să nu uite ce-a îndurat, tinerețea „scuturată de friguri", „clătinată de foame ca marea-ntre diguri", patul „fără saltele" care-i săpa „gratii pe spate", foamea și somnul în care se arunca noapte de noapte, „ca sinucigașii" :

Un ceai de soare luam și un corn de lună
Și-apoi, mai străveziu decît un geam,
În zorile ce abureau a pîine,
Trudit mă coboram din Calea-Laptelui
Pe bulevarde sure, ce răsună
Ca un galop de herghelii de piatră.

Poeziile din anii imediat următori *(Poeme de pace și luptă*, 1944—1950, *Pădurea tînără*, 1953) nu sînt, artisticește, reprezentative. De exemplu, poemele *În satul lui Sahia* și *Bălcescu*. În cel dintîi, aripile romantice îl împiedică pe poet să se miște nestingherit într-un reportaj versificat, de-a dreptul plat pe alocuri. *Bălcescu* — nu fără pagini de atmosferă densă, nu fără cînturi în care imaginația se dezlănțuie (al patrulea, cu ecouri din *Împărat și proletar etc...)* — e viciat de ambiția poetului de a face istorie în versuri, de a nara cronologic.

Surîsul Hiroșimei, în schimb, cu un plus de concentrare, ar fi putut să fie o operă memorabilă. Romantismul hohotitor al poetului, vocația apocalipticului și a viziunilor teribile — toate îl duceau pe Jebeleanu spre această „cantată tragică" (M. Petroveanu), singulară în literatura noastră. Nararea conștiincioasă din *Bălcescu* face loc selecției și gradației dramatice, reportajul cotidianului din *În satul lui Sahia*, alegoriei sau viziunii simbolice.

Poemul începe cu evocarea Hiroșimei înaintea morții atomice. Aici Jebeleanu descrie, privind de sus, narează, dar scenele sînt simbolice. Orașul e „leoarcă de nădușeală", în „infernul portocaliu" al apusului, cînd soarele se-nfundă în ocean „sfîrîind pe mute ape", „o masă e orașul ce privește" cum din uzine curge „nisip de oameni" (să se remarce distanța de la care e văzut tabloul), rîurile sclipindu-și solzii de pește, „umbre și oameni", zgomotele zilei, „ce, înainte de-a pieri, cresc încă". Simbolice sînt și personajele : pescarul care oftează, „rege-acestor ape nesfîrșite", șomerul flămînd de pe podul sinucigașilor, bătrînii ieșind din aziluri „ținîndu-se de mîini cum fac copiii", negustorul întorcînd cheia în broască și luînd-o cu grijă „ca pe-un giuvaer". În fine, simbolice sînt visele în care se prelungește existența diurnă a orașului. Impresionante sînt, mai ales, *Visul pescarului bătrîn*, bătrînul și marea, și *Visul omului-cal*, al omului cu ricșa.

În acest punct, poemul se precipită. O răceală de gheață îl traversează — crima e premeditată și cu atît mai oribilă, premeditată cu

Scanned with OKEN Scanner

indiferența aparentă cu care se pun la cale afacerile — dar tensiunea revine, urcînd încet prin capilarele poemului, înroșind și amenințînd să topească totul.

Nemaipomenitul dezastru aprinde fantezia poetului :

Urlînd, înconvoiat, împotrivindu-se
văzduhul zămislește
sicrie de cenușă, mari dricuri ce se surpă.
flăcări și cenușă,
și leagă cerul și pămîntul
cu stîlpi de flăcări și cenușă.
Plouă cenușă pe orașu-n flăcări...
...Piatră — blestem ! — se umflă, putrezește,
își clatină puterea, nu mai poate,
nu mai e în stare, nu, să se păstreze
în frontierele de milioane
de-ani... Un animal e-acum și ea,
cu pori, un animal ce-agonizează,
topindu-se sub apăsarea morții...
Lungi, rîurile toate au plesnit,
ca niște-artere,
încearcă bîjbîind prin beznă,
sugrumate-ncearcă
prin bezna arzătoare
să-și regăsească albia pierdută...

Imaginația poetului se încordează pentru ultima oară, ca să sugereze „surîsul peste moarte“ al Hiroșimei, „vocile“ umanității înconvoiate, încenușate, dar nu nimicite. O mamă își cere copilul — „orișicum ar fi“ — copiii uciși își plîng rătăcirea în spațiul mort, „glasul celor optzeci de milioane“ de japonezi denunță pe criminal etc. Dar sînt semne de oboseală în acest final cam prea lung, unde retorismul, nu totdeauna stăpînit nici chiar în clipele cele mai intense ale poemului, iese din nou la suprafață.

Ce va mai cînta poetul care a cunoscut experiența absenței totale, a vidului absolut, a neantului ? *Cîntecele împotriva morții*, 1963, sînt de fapt niște cîntece împotriva Mizeriei, a Foamei, a Meschinăriei, a Tiraniei, a Invidiei și a Lăcomiei, „odraslele și slujitorii“ Morții. Volumul este inegal, cu unele poezii neinspirate *(Pisicul și fiara)* și altele frumoase, în maniera știută mai ales *(Morții aceștia, Cocoșii orașului, „Rue Pierreuse“* etc.). *Elegia pentru floarea secerată* (1967) este superioară în toate privințele. Poetul nu numai că nu vrea să înlăture obsesia „florii secerate“, a femeii iubite, dar se întoarce necontenit la ea, respingînd chiar salvarea pe care i-ar da-o poezia : „Fă din durere artă. Transformă sufletul / într-un saltimbanc emoționat. / Uitarea. 'Trebuie să uiți'. Și / asta mi-o spun ființe / destul de apropiate... Și eu mă gîndesc tot înapoi.“ Atunci pentru ce scrie poetul ? Să se observe că el nu admite poezia ca formă de a uita, de a ascunde : el nu vrea să se prefacă, să fie un „saltimbanc emoționant“, clovnul care plînge în cabină, după spectacol. Poezia țîșnește direct din suferință și

Scanned with OKEN Scanner

nu aduce alinarea suferinței, dimpotrivă, revelarea ei. Căci suferința omului e confuză, nestatornică, inegală, amestecată cu emoții de toate zilele. Poezia își coboară sondele invizibile acolo unde, în adîncul ființei, nu este altceva decît suferință, ea nu comunică sentimentele omului impure, trecătoare ca norii pe un cer de vară, ci însăși capacitatea lui de a suferi (sau de a iubi, sau de a jubila). Poezia face durerea pură : „Toate lucrurile rămase / de la iubita ce-acum, aici, nu e / așteaptă tremurînd să fie scoase / din scrin, din dulap, de pe cuie. // Locul lor este / același, de altădată, / dar fiecare știe o poveste / ce nu poate fi nici murmurată. // Cămașa ei păstrează / parfumul trupului și-așteaptă, / pantoful puțin scîlcit / e gata să suie o treaptă. // Brățările de palid metal / ce-au cunoscut blînda ei mînă / așteptă doar un semnal / să plece la dusa stăpînă. // Nimeni, nimic nu o poate / uita, văzduhul încearcă / pașii celei plecate / la mine din nou să-i întoarcă". Potul s-a ferit de data aceasta să-și „travestească" emoțiile, să le artificializeze, ca în mai vechile poezii de dragoste. El a înțeles că o mare suferință trebuie exprimată simplu ; poezia nu adaugă nimic durerii, n-o înfrumusețează, ea este durere și în același timp altceva decît durere.

Spațiul poeziei nu este psihologic, ci simbolic. În cutare versuri nu e prezent, nu poate fi numit nici un sentiment poezia rămînînd zguduitoare ca o absență nu ca o prezență ; o absență pe care poetul o umple cu lucruri : „Haina deznădăjduită / aruncată la întîmplare, / așa cum stă pe un scaun, / e un cîine chircit care moare. // Din trupul meu care a fost / nici o urmă nu a mai păstrat, / mînată de umbră / este vesmîntul unui înecat. // Toate lucrurile spun : / „Ce singură este această haină !" / Haina care a fost cîndva haina mea / îmbracă oribila taină. / Netezește-o cu degetele tale / tu care m-ai mîngîiat de-atîtea ori / și ia-mă de b!rat și ia-o / la invizibilii tăi ursitori, / unde și eu o să viu / cu trupul meu străveziu plin de coaste, / să-mi țesi un vesmînt mai ușor / din a razelor tale oaste."

Elegiile lui Jebeleanu sînt țesute din deznădejde și uimire : toate ale iubitei sînt prezente și vor fi mereu, fără ca ea să se mai întoarcă vreodată. Despre ea vorbim la trecut : „Să povestesc amintiri despre tine... / Nu ești, nu te voi înapoia, / nu ești plecată numai pentru o mie de ani, / ci pentru... / Să spun : era, a fost, cum nu spun / despre brățara ta din cutie / care este..." Însă și ea, ca și lucrurile ei, este, deși altfel. Nimic nu poate șterge această prezență, pe care amintirile, sentimentele, aerul, obiectele, o fac teribilă : „Îmi străbați toate drumurile, / mi te-ntinzi pală-n băncile cearcănului, / te ghemuiești în inimă, / o faci să tresară în zori cu bătaia celor din care poate, // la masă cînd privesc spre pustiul scaun vișiniu...". Lespedea de pe mormînt ar strivi-o : „Am ajuns cel mai sărac, / nu am fost în stare să-ți aleg / o filă de piatră, o lespede / e atît de greu, e atîta de grea, / cum s-o găsesc în așa fel încît / să fie mai puțin apăsătoare. // Copiii îmi spun însă că dacă / e mai ușoară, poată fi luată de vînt, / măcinată de morile ploilor, sfîșiată / de ghereale viscolelor. / Cum să pot cumpăra / o filă de piatră și cum s-o aștern pe sînii tăi mici / și să-mi spun : asta e ultima filă, / cea care, poate, nici nu mai doare. / Stă scris pe ea sfîrșit. // Voi face din oasele mele o rocă, / !o împletitură subțire de fluiere de soare / să te îmbrățișez, cîntîndu-ți."

Scanned with OKEN Scanner

Din uimire și perplexitate în fața morții, deznădejdea izbucnește uneori ca o flacără roșie. În *Cel mai nefericit*, poate capodopera volumuliu, poetul se închipuie arzînd în durerea lui fără ieșire, alt Nessus înveninat de haina-i, pedepsit să ardă fără încetare, și fără să piară, pedepsit cum au fost cei mai pedepsiți din infernul lui Dante : „Cel mai nefericit dintre nefericiți / este cel care nu mai are nimic să piardă, / cel căruia totul i-a ars / și care, el singur, nu poate să ardă. // Și totuși, arde pe dinăuntru / fără să piară / și flăcările sînt nevăzute și veșnice / cu gheare de fiară. // Ar vrea să se stingă și nu poate / și apa lui este de foc / și umblă ținîndu-și fruntea în palme / din loc în loc, fără de loc. // Cît îl cunosc pe cel care / nu poate să se stingă și umblă mereu / și adoarme pe un rug, crezînd că o să devină altul / și se scoală și spune : sînt tot eu, sînt tot eu. /

(N. MANOLESCU)

M. R. PARASCHIVESCU

M. R. Paraschivescu (n. 1911, Zimnicea) a debutat le începutul deceniului al patrulea cu poeme sociale, spumegătoare de vervă și evocînd cît se poate de direct activitatea ziaristică a scriitorului. Poezia ? Pasiune cetățenească, ardere, jertfă : „Domnilor poeți, (...) vreți să ne lăsăm de mofturi / și-mpreună cu barzii străvechi și pompierii / să ne frecăm coifurile, să ne ascuțim toporiștile /\ și să scriem pe șleau, lămurit : / La luptă“ — sau : „Acum ori niciodată... ?“ *(Ars poetica)* „Decadenților“, prizonierilor turnului de fildeș li se aruncă vorbe grele. Spre deosebire de aceștia, poetul își propune să fie „ecoul“ și (uneori) „prevestirea“ faptelor oamenilor. Așadar, el va deprinde „legile retoricei, aspre și savante“ spre a se înfățișa semenilor săi „în îndoita misiune de agitator și duhovnic“, ca să-i înflăcăreze arătîndu-le „calea virgină (...) a mîntuirii omului prin luptă“. Cu excepția poemului *Cîntarea României*, din 1951, M. R. Peraschivescu nu mai repetă ulterior formula din compunerile sale de debut, renunțînd la libertățile oratorice. Tot mai des, spontanietatea whitmaniană din *Declarație patetică* e înlocuită de efortul laborios al „meșterului“ care organizează „haosul vorbirii curente“. Primele poezii sociale erau romantice, acum poetul face profesie de credință antiromantică. El lasă lucrurile să vorbească, să-și revele în banalitatea lor sublimități.

Cîntecele țigănești s-au tipărit întîia oară, se știe, în 1941 și, în concepția autorului, ele s-au legat (după cum va mărturisi, e drept, mult mai tîrziu) de două evenimente : asasinarea lui Federico Garcia Lorca, în 1936, lîngă Cordoba, și deportarea țiganilor sub Antonescu. Trei dintre frumoasele „romanceros“ ale poetului spaniol vor fi prelucrate de către M. R. Paraschivescu, cu deplină libertate, de altfel. Referitor la țigani, „încercăm — notează poetul — cu prea slabe mijloace să ridic pe de o parte un protest și să semnalez pe de alta calitățile unui neam...“ Nu vreau să abuzez de citate, din acest tardiv *Cuvînt* al editorului — protestul și elogiul fuseseră doar subînțelese la data publicări poemelor — de aceea voi încheia cu următorul : „Cît privește

Scanned with OKEN Scanner

contribuția lui personală, autorul a vrut doar să-și suplinească prin aceste cîntice lipsa unui viguros talent original". Autoironie, desigur, dar cu sîmbure de adevăr. Nu voi scobori deloc memoria lui M.R.P. recunoscînd că așa-zisele *Cîntice țigănești* își fac din imitație voită, pastișă și parodie un stil original. Literatura noastră are, încă de la Anton Pann, genul acesta de poezie pe motive împrumutate, sentimental-ironică și fals lăutărească ; dar la M.R.P. amestecul e mai complicat, elementele ce intră în aliajul rafinat al versului, mai bogate și mai diverse. Volumul se împarte în două cicluri : *Cîntice de lume* și *Balade*. Primele sînt romanțe, cîntice lăutărești ori mahala, prelucrate cu o anume vocație a limbii pestrițe, pitorești. Vulgaritatea lipsește în general ; poetul e un om cultivat, care scoate, ca și Arghezi, Mateiu Caragiale ori Ion Barbu, efecte plastice și muzicale din limbajul semi-argotic al periferiei. Tema e, firește, mereu, dragostea : cîntice de fată mare, de gelozie, de patimă sau de tristețe. Unele sînt facile, de exemplu în stilul superficial amuzant al lui Topîrceanu ; dar cele mai multe sînt puternice ca inspirație, poetul turnînd în tiparul convențional al romanței o simțire ardentă și o mare senzualitate. Vulgară e simțirea plată și pudic lacrimogenă ; accentul pus de M.R.P. pe aspectele directe ale erosului, cruzimea limbii sînt din contra o dovadă de cultură. Așadar (lucru evident apoi și în *Balade*), cînd M.R.P. recurge la uzanțele romanței, o face cu ironie, subțiind liniile ca să se vadă rizibilul ; și numește lucrurile pe nume (romanța este perifrastică sau tabuizantă, din spirit mic-burghez), cu un dispreț acut față de pretinsa bunăcuviință (care e, adesea, în poezie numai o formă de stupiditate, în sfîrșit, distruge orice sentimentalism, punînd în loc, fie o demnitate virilă, ca a țiganului pe care l-a înșelat iubita dîndu-se drept fată mare, fie un sarcasm secret.

Cînticele țigănești rămîne cartea cea mai frumoasă a lui M.R.P., poet inteligent, spirit lucid, foarte iubit mai ales de tineri pentru fronda lui ingenuă și permanentă, deși lipsit de mari mijloace lirice.

Laudele sînt mici compoziții descriptiv-reflexive, obsedate de tema rodului, fără originalitate în expresie. Restul volumelor — *Versul liber*, *Trsteţe* — sînt inegale.

(N. MANOLESCU)

MARIA BANUȘ

Născută în 1914, la București (pe care l-a evocat mereu și a cărui fascinație i-a inspirat cîteva dintre cele mai frumoase poeme), Maria Banuș face parte din generația lui Mihai Beniuc. Poeți cu destin comun, prezenți de aproape patruzeci de ani într-o literatură care și-ar pierde, în lipsa lor, nu numai una sau alta din direcțiile principale, dar chiar un anume sens interior. Au debutat în deceniul al patrulea, opera lor reflectînd o istorie agitată, fiind, de fapt, un capitol esențial al acestei istorii. În linii mari, toți au început prin a cultiva lirica de inspirație intimă trecînd apoi la o conștiință deschisă a evenimentului istoric direct, spre a regăsi temele insului (dragostea, moartea etc.),

Scanned with OKEN Scanner

dar într-un registru „metafizic" ; confesia, lirica „psihologică" au devenit, după o fază de obiectivare și de transcriere nemijlocită a realului, poezia superioară a condiției umane, a omului față-n față cu sine și cu destinul.

Maria Banuș a debutat editorial în 1937 cu *Țara fetelor*, carte remarcabilă, după cîteva colaborări la reviste, după traduceri mai ales ce se vor materializa, tîrziu, în volumul *Poeme* de Rilke ; ea va continua să traducă (Goethe, Neruda, Pușkin, André Frénaud, Lars Gustavsson ș.a.), va desfășura o intensă activitate publicistică, va participa la mișcarea de rezistență antifascistă, consacrîndu-se însă treptat ca poetă, cu un număr apreciabil de titluri.

În 1971, poeta și-a alcătuit o antologie cuprinzătoare (și selectivă totodată), o adevărată ediție de autor. Sentimentul istoriei literare nu lipsește din admirabilul *Cucînt înainte* și, cu atît mai puțin, din antologia ca atare, gîndită ca un „parcurs cuprinzător" al creației proprii în care „etalonul estetic nu poate fi singurul decisiv". Poeta și-a alcătuit cartea ca pe un veritabil document pentru biografia ei spirituală, reținînd, alături de reușite, și unele eșecuri semnificative. Antologia încearcă să fie mai mult decît o culegere : o oglindă a unei existențe poetice, în raport cu Literatura și cu Istoria. Poeta însăși a analizat în *Cuvîtul înainte*, cu luciditate uneori amară, etapele acestei existențe.

Care sînt aceste etape ? — întrebare inevitabilă și pentru noi, în fața unei opere care începe să-și revele liniile definitive. Ce le unește și ce le desparte ? Cu alte cuvinte, care sînt vocile poeziei Mariei Banuș ?

Întîia voce o descoperim cu siguranță în *Țara fetelor* (1937) remarcabil volum de debut, în care trăirea „sufletului prin simțuri" (G. Călinescu) rămîne nota esențială. Primul contact cu lumea — incoerențele sufletului infantil, candoarea senzualității — este dezvăluit într-o lirică de senzații acute, în care metafora traduce emoția lucrului concret, pipăit cu vîrful degetelor, simțit cu nasul și cu gura. Senzația comunică un obiect prezent în simțuri : universul fascinant și misterios nu e evocat, nici contemplat, ci tras de-a dreptul în plămîni, cu toate mirosmele lui crude, cu tot aerul lui virginal și îmbătător. Lirica aceasta trăiește din intensitatea și deopotrivă din puritatea impresiilor, dintr-o tulbure inocență sexuală. Mărul dulce, pielița nucilor moi, genunchii-miei, genunchii-căni de lapte, sîngele-sevă, miezul palmei gîndul cărnos sînt simboluri erotice, fără-ndoială, utilizate într-o poezie a revelațiilor biologice :

„Vin cu sînge nou ca o cofă de zmeură dulce. / Și mă mir. Mă caut. Totu-i al meu și nu e, / Fruntea mea atîrnase vînătă, grea, ca o gutuie, / și mă rugase încet să se culce (...) / / Și el se ridică, genunchiul. A mielului frîntă orșică / singură dibuie umbletul, ritmul, cărarea, / Totul e bubă și doare : pasul, lumina, suflarea. / Dar aștept. Adulmec. Un murmur, un cîntec obscur se ridică."

În *Tărîm intermediar*, poeta a strîns, acum pentru întîia oară, versuri scrise în preajma și în timpul războiului, și uitate prin reviste (cîteva au format un ciclu de *Inedite* într-o culegere din 1958). Împreună cu ciclul inițial din volumul *Bucurie*, aceste versuri marchează o fază de tranziție către lirica deceniului următor. Poezia se deschide spre

Scanned with OKEN Scanner

timp, spre eveniment : războiul, lagărele, teroarea. Istoria ia locul biologiei, deşi limbajul poetic întîrzie încă să se schimbe : revelaţia universului social (spaime, vedenii, coşmaruri) se produce tot prin intermediul senzaţiilor. În poeziile cele mai pregnante — *Părinţii, La joc de cărţi, Vis cu Transnistria, Pogrom, Teroare, Apocalips* — nu este încă o conştiinţă a istoriei, ci mai curînd, o intuiţie obscură a evenimentului. Istoria e văzută dinăuntru (cum era văzut. în *Ţara fetelor*, universul adolescenţei), presiunea ei se trădează în neliniştea lucrurilor familiare. Poezia devine aproape esoterică :

„Stăm cu toţii la masa de seară. / Aşa mi se arată mereu / o cină tăcută, lunară, / în mijlocul clanului meu. // Un oaspe se-apropie în ceaţă. / Îl simte şi plodul din pîntec. / Privim farfuria din faţă / şi lingura sună un cîntec, / / un cîntec de frică şi ură, / de vrăjă, de-ncremenire. / Noi ducem mîncarea la gură, / el ţese negrele-i fire. / / Pe negrele fire se lasă / călăul, păianjen străvechi, / tacîmul luceşte pe masă, / ne ţiuie spaima-n urechi."

Conştiinţă a istoriei nu înseamnă numaidecît, în volumele care urmează *(Bucurie,* 1959, *Se arată lumea,* 1956, *Torentul,* 1959) şi o superioară poezie inspirată din istorie. Caracterul prea anecdoctic şi ilustrativ *(Despre pămînt),* opoziţiile prea simple *(La masa verde),* proza, reportajul *(Torentul)* vădesc un program, nu şi o necesitate interioară profundă. Puţine din versurile ocazionale şi patriotice scrise în această epocă de Maria Banuş devin memorabile. Cele mai interesante poeme de acum rămîn, în ciuda discursivităţii şi a prozaismelor, *Ţie-ţi vorbesc, Americă* şi *La porţile raiului.* În cel dintîi, se întîmplă ca poeta să regăsească pentru cîteva clipe contactul cu o realitate familiară, imediată, cu freamătul senzaţiilor, şi un limbaj firesc, numai aparent banal. Al doilea poem are un sens polemic, reabilitînd tema dragostei : „Ce se întîmplă ? / De ce nu se aud răsunînd imnuri / spre lauda ta, zeu al iubirii ? / Unde-s statuile tale ? / Unde e harfa îndrăgostiţilor ?" Modelele acestei poezii cu toate pînzele desfăşurate în vînt sînt Whitman şi Maiakovski. Însă nu timbrul poetic sau forţa evocării trebuie admirate la Maria Banuş, ci (şi aici) imaginile iubirii tandre dintre Adam şi Eva, sugerarea unui climat obişnuit, aproape casnic. În *Ţie-ţi vorbesc, Americă,* poeta reuşeşte să emoţioneze, tot cînd proiectează într-un spaţiu familiar uman problemele majore ale conştiinţei.

Cu *Magnet* (1962), *Metamorfoze* (1963), *Diamantul* (1965), lirica Mariei Banuş se reîntoarce la o formulă mai puţin retorică *(Metamorfozele* conţin sonete frumoase, dar poate cu o cadenţă prea netulburată, de metronom). Este, în aceste volume, ceea ce s-ar putea numi, o poezie a memoriei afective. Lucrurile mărunte invadează versul Mariei Banuş, animate de o memorie care păstrează intacte culorile, sunetele, nuanţele. *Diamantul* e chiar poemul amintirii, un fel de autobiografie lirică, din care a dispărut însă nararea cronologică a faptelor. Lirismul vine din evocare, din acumularea de obiecte sugestive, din precizia cîteodată halucinantă a destinului :

„Mai văd zorelele-albastre pe uluca uşor înclinată / şi-aud tocătorul de lemn din bucătărie, ziarul foşneşte, andrelele sună / sub degete vechi, cocîrjate, / la mănăstirea de peste drum bate vecernia..."

Scanned with OKEN Scanner

Adevărata poezie „obiectivă" a Mariei Banuş aceasta este : ea numeşte obiectele, fără să le transfigureze, face inventar sentimental. Notaţie şi realism poetic : versurile anterioare nu erau realiste, nici *Despre pămînt* nici *La masa verde,* ci abstract-retorice. Realism, firește, al memoriei şi al evocării : vocii impersonale de pînă aici i se substituie o voce vibrantă, sentimentală, fidelă emoţiilor şi amintirilor celor mai tainice ale poetei :

„Revăd, în fundul ocheanului-vreme, / primul drum împreună / Calea Victoriei, strîmbă, şerpuitoare, / ca o lagună-nsorită-n amiaza de mai, / cu ţigăncile ei pestriţe, carnale, / întinzînd bucheţele de violete, / su scurgerea leneşă a zornăitoarelor / uniforme ofiţereşti şi a modei deceniului patru, / cape, pantofi cu beretă, / buze-n formă de inimii, unse cu roşu — / cărămiziu şi dulceag, precum alifia de struguri..."

Limbaj al senzaţiilor, limbaj al cuvintelor, limbaj al notaţiei realiste : în *Tocmai ieşeam din arenă* (1967) şi în *Portretul din Fayum* (1969), poeta le adaugă un limbaj simbolic. Nici acum, metafore : dar fiecare poem stă pe un simbol, pe o viziune despre existenţă, sau, chiar, pe o alegorie. Vizionarismul din *Odată, îngerul morţii, Bal, A venit un clovn, Vis cu înger, Pietà, Caleaşca* şi din celelalte este înrudit cu acela sarcastic şi grotesc din unele poeme recente ale lui Marin Sorescu sau cu al lui Nichita Stănescu din *Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea,* alegoria filosofică sau morala ne întoarce la *Cheile* lui Mihai Beniuc sau la ultimele poeme ale lui Eugen Jebeleanu. Desigur, poezia de la sfîrşitul deceniului al şaptelea nu se reduce la această manieră ; nu rămîne însă mai puţin evidentă tendinţa, într-o mare parte a ei, către viziunea simbolică şi alegorie (politică, filosofică, morală). Limbajul simbolic devine, spre 1970, ceea ce fusese cu un deceniu mai devreme limbajul abstract-retoric : un fel de loc comun al poeziei. Eficacitatea noii poezii este însă superioară şi cîteva din capodoperele ei ţin de această trecere de la cuvinte la imagini ale lumii, de la narație şi descriere la viziune sintetică :

„Odată, îngerul morţii — a venit / în chip de brutar. / Hainele faţa, mîinile lui, totul era alb de făină. / În mînă ţinea o lopată. / Dinspre cuptor bătea o mireasmă / de pîine coaptă-n lumină. / Mişcările lui erau ritmice, grave. / RoRata şi soarele, pîine rotundă, se succedau în lentă rotire, / pe gura cuptorului, într-o eternă, frumoasă rotire, / / — Nu mi-e teamă de tine, brutarule, / semeni cu Iani, / din strada copilăriei / din raiul simigeriilor. // Aşa îi spuneam, / cînd el ridica spre mine / o faţă ascunsă, / într-o hidoasă lumină. / În spatele lui duduia ferecat / cuptorul masacrului, / şi bunul brutar, / cu şorţul pudrat de făină, / îngerul morţii şi-al soarelui, / îşi arată dezgolit în faţa ochilor mei / trunchiul răşchirat, scorburos / cu ciuperci veninoase / lipite la rădăcină."

Forţa poeziei actuale a Mariei Banuş nu mai stă în evocare, în senzaţie sau cuvînt, ci în simbolul moral şi filozofic. Poezia „metafizică" ia locul poeziei „psihologice". Evoluţie, care este a poeziei în genere. Ediţia pe care poeta şi-a alcătuit-o are meritul de a arăta această coincidenţă : destinul poeziei ei reflectă destinul poeziei noastre actuale : istoria uneia o presupune pe a celeilalte. Autoarea *Portretului din Fayum* se numără printre cei mai importanţi poeţi de astăzi.

(N. MANOLESCU)

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de poeții din generațiile precedente, poeții care au debutat după război (sau în timpul războiului) sînt astăzi încă, cei mai mulți, în plin proces de evoluție. Judecățile noastre trebuie primite sub rezerva aceasta. Experiențele sînt în curs și cristalele, cîte s-au ales, pot fi oricînd iarăși în cărbune, după cum nu sînt excluse surprizele contrare. În altă privință, timpul prea scurt nu îngăduie totdeauna o idee clară asupra fiecărui autor.

Voind să evităm clasificările pedante și pentru unii supărătoare, nu putem evita, firește, o ordine oarecare. Și cum o astfel de operație implică un inevitabil procent de arbitrar, să căutăm procentul cel mai mic! Prea puțini dintre poeții de după război se leagă în chip hotărît de un moment sau altul : mai degrabă, opera lor traversează amîndouă deceniile, sorbindu-și din ea puterile și transformîndu-se odată cu ea. Singura sugestie rezonabilă de diferențiere ne vine din situarea fiecărui autor în climatul debutului — lăsînd zodia sub care a venit pe lume să-i decidă conformația artistică. Iată : cîțiva poeți au debutat în timpul războiului sau în anii imediat următori (1940 — 1950), alții, în deceniul 50 — 60, în fine, ultimii, din 1960 încoace.

1. Pornind de la suprarealism

A existat imediat după război un moment de recrudescență a suprarealismului românesc, de care se leagă cîteva nume de poeți și prozatori (pentru amănunte se poate consulta articolul lui Al. Piru, *Suprarealismul român în primii ani după 1944*, *Caiete critice*, I, 1957) unii (Paul Păun, D. Trost, Gherasim Luca etc.) uitați astăzi, alții reveniți la activitatea literară după o perioadă de tăcere. Nu trebuie exagerate nici meritele. nici, mai ales, urmările acestui suprarealism întîrziat, care e departe de a fi avut o influență catastrofală asupra literaturii vremii, cum s-a crezut. El a evoluat repede spre un imagism îndrăzneț, nu o dată aproape absurd, dar deloc potrivnic spiritului poeziei. O anumită criză a limbajului poetic — chiar dacă în forme aberante uneori — nu poate să ru fie folositoare (fără ca asta să însemne că trebuie acceptată și poziția ideologică a suprarealiștilor din care ea pornește).

Ca suprarealist a debutat GELLU NAUM (*Drumețul incendiar*, 1936, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, 1937, *Vasco da Gama*, 1940, *Culoarul somnului*, 1944, *Medium*, 1945, *Teribilul interzis*, 1945, *Spectrul longevității — 122 de cadavre* în colaborare cu VIRGIL TEODORESCU, 1946, *Castelul robilor*, 1946), poet talentat, dramaturg (*Insula*, revista Teatrul nr. 11, 1964), eseist. Poeziile în manieră suprarealistă sînt, nu o dată, pline de o imaginație insolită și fermecătoare. După cîteva volume de proză și versuri pentru copii, poetul revine în actualitate, Cel mai vrednic de atenție va fi volumul *Athanov* din 1968.

Din același moment suprarealist pornește și VIRGIL TEODORESCU (*Blănurile oceanelor*, 1945, *Butelia de Leyda*, 1945, *Spectrul longevității*, 1946, *Au lobe du sel*, 1947). După două volume tîrzii, în care predomină poemele de inspirație civică, dar fără o pronunțată notă personală (*Scriu negru pe alb*, 1956, *Drepturi și datorii*, 1958, în *Semicerc*, 1964,

Scanned with OKEN Scanner

poetul strînge poezii de dragoste, un ciclu de impresii despre Praga, o evocare a ororilor naziste. Urmează numeroase alte culegeri (*Sentinela aerului, 1972 și Heraldica mișcării,* 1973 fiind cele mai bune) în care Virgil Teodorescu devine un suprarealist „clasicizat", cuminţit.

După mai multe plachete de versuri (despre care nu se ştie sigur dacă... au apărut sau nu), după altele numai anunţate, DIMITRIE STELARU se face cunoscut cu *Preamărirea durerii,* 1938, *Ora fantastică,* 1941, şi *Noaptea geniului,* 1942. Fără a fi propriu-zis suprarealist, poetul se înrudeşte cu suprarealiştii prin cultivarea imaginii insolite şi a teribilităţilor de tot felul. Intenţia de a scandaliza (prin poezie, ca şi prin stilul de viaţă) este învederată. Poezia recentă (*Oameni şi flăcări,* 1963) renunţînd la exagerările de la început (euforii, boemă, blazare, vocaţia degradării morale), păstrează imagismul. Dar fără spontaneitate, poetul devine, în multe piese, un laborios producător de asociaţii.

În timpul războiului a debutat şi GEO DUMITRESCU. După un volum în tiraj „personal", *Aritmetică,* apărut în 1941 sub pseudonimul Felix Anadam, el dă la iveală în 1946 o culegere, *Libertatea de a trage cu puşca,* în care sînt reluate o mare parte din versurile primei plachete. O vreme, poetul dispare din lirică, făcînd jurnalistică, sporadic. Apoi încep să-i apară în reviste poeme de o factură neaşteptată, pe care ezită să le strîngă în volum pînă în 1963, cînd debutează, de fapt a doua oară.

Libertatea de a trage cu puşca are cîteva din semnele epocii în care s-a născut. Gesturile de sfidare a societăţii, voinţa de a epata pe burghezul mediocru, fără idealuri şi fără entuziasme, nu sînt străine de „fronda" suprarealiştilor întîrziaţi, sau de boema euforică a lui Dimitrie Stelaru. Poetul arată, de la început, oroare de contemplaţie, care i se pare sterilă, şi de confesie, care i se pare impudică. Atitudinea fundamentală este tendinţa de a considera sub unghi critic valorile poetice tradiţioanale, de a le depoetiza. În *Aventură în cer* găsim cheia : poetul priveşte cerul (o realitate, prin tradiţie, poetică) printr-o lunetă care-i dezvăluie adevărata înfăţişare a lucrurilor. Stelele, despre care unii mai cred că „sînt nişte globuri frumoase şi colorate", sînt surprinse „dormind burghez, dezumflate", „rotunde, buhăite şi murdare", luna „obeză şi colerică", e o „bătrînă libidinoasă" :

> Era o lume de panopticum,
> totul era clar şi straniu ca în fundurile de mare,
> n-aş fi crezut că există în realitate
> ceea ce priveam acum cu stupoare.

Geo Dumitrescu e, în fond, un sentimental, care îşi anulează cu o grimasă vibraţiile sufleteşti. El e un Columb, „zeul viselor ratate", care odinioară „s-a avîntat în patru vînturi", purtînd „în ochi şi-n piept credinţa bravă", dar, ultragiat în sensibilitatea sa ascuţită, refuză acum să nu se mai dezvăluie.

Aventurile lirice, 1963, izvorăsc din aceeaşi rezistenţă la starea lirică. Poezia ca atare e discursivă şi trăieşte prin intensitatea debitului verbal ori prin puterea unei viziuni. Lucrul cel mai neaşteptat e de

Scanned with OKEN Scanner

a constata că declarația directă, comentariul, analiza discursivă a emoțiilor, față de care lirismul e în general refractar, nu numai că nu sînt ocolite, dar exagerate conștient, din plăcerea nesfîrșită a vorbirii.

Alți poeți : ION CARAION, CONST. TONEGARU etc...

2. Orientări spre poezia epică și obiectivă
Poemul de „largă respirație"

Aproape toți poeții care debutează în primii ani după război încep prin a scrie poezie epică, anecdotică, sau poeme de „largă respirație", adesea curate narațiuni versificate. Unele din realizări sînt, firește, notabile, dar fenomenul ca atare a constituit o îndepărtare a poeziei de la scopurile ei specifice, un compromis cu proza și, nu o dată, cu reportajul. O parte din acești poeți au supraviețuit confuziei inițiale, evoluînd spre lirism. Deși prezent în reviste și volume (debut. 1936) însă înainte de război, MIHU DRAGOMIR se face cunoscut mai ales în anii de după eliberare, adunînd producțiile acestei perioade în volumul *Prima șarjă*, 1950. Unele pasteluri sînt remarcabile. Poemele ample de care numele poetului rămîne în special legat (*Războiul*, 1954, *Întoarcerea armelor*, 1959) evocă, poate autobiografic, anii războiului, „străzile brăilene cu salcîmi și castani" care „au sărit în țăndări" odată cu orașele și satele ce piereau de pe hartă. Sugestiv sînt evocate unele aspecte ale calvarului străbătut de ostașii români, trimiși silnic pe front, ca și momente ale trezirii conștiinței acestora : „Rap, rap, tăcuți ne întoarcem, ne-ntoarcem din moarte, / Pe unde-stăpînii ce-n foc ne-au băgat / Rap, rap, aproape, departe, aproape, departe, / ajungem, ajungem ș-acolo, soldat..." Dar prozaismele abundă. *Odă pămîntului meu*, 1957, e o *Carte a țării* în ton solemn, grav, suferind de oarecare monotonie. Alte culegeri : *Stelele păcii*, 1952, *Tudor din Vladimiri*, 1954, *Pe struna fulgerelor*, 1955, *Pe drumuri nesfîrșite*, 1958, *Stelele așteaptă pămîntul*, 1961. În *Inelul lui Saturn*, apărut postum, în 1964, se găsesc accente lirice mai pronunțate, uimiri de ceața adîncă, siderală, poetul interesîndu-se în răstimp de „sciencefiction". GEORGE DAN este epic prin excelență, în poeme și balade din lumea mărilor și a marinarilor, încărcate (cele mai izbutite) de culoare specifică (*Bună dimineața !*, 1948, *Rapsodia marinarilor*, 1954, *Dunăre, Dunăre...*, 1955, *Flori de mare*, 1957, *Hamalii*, 1957, *Pui de lună*, 1960 ș.a.). În epic ancorează deseori și VICTOR TULBURE, poet cu foarte întinsă activitate (*Vioara roșie*, 1948, *Holde*. 1949, *Lauda patriei*, 1955, *Vara fierbinte*, 1956, *Cornul pădurarului*, 1957, *Eu nu cînt că știu să cînt*, 1959, *Aur*, 1963 s.a.). Notele vibrante le găsim în evocarea unui univers de pace rurală (în tradiția lui Pillar), gospodăresc, cu casă de țară, vie, nuci, livadă, cu oameni cumsecade, care știu plăcerea vinului din ulcele de lut. În schimb, inspirația lui VICTOR KERNBACH e mai mult citadină și poetul este mai interiorizat (Rime, 1957). Versuri cu legănări măiestuase (uneori prozaice) scrie TRAIAN COȘOVEI (Oceanul), 1962). Semnalat de E. Lovinescu pentru *Cabane albe*, 1936, VLAICU BIRNA pendulează, în volumele de după război (*Turnuri*, 1945, *Tulnice în munți*, 1950, *Cercul roșu*, 1956, *Arcul aurorii*, 1962) între evocare epică și

Scanned with OKEN Scanner

reportaj liric. Cu o culegere juvenilă de factură superficial elegiacă a debutat EUGEN FRUNZA. După război a tipărit numeroase volume (*Sub steagul vieții*, 1950, *Vă chem*, 1955, *Oameni și căști*, 1959, *Cupa cu garoafe*, 1960, *Fîntîna soarelui*, 1963, *Întoarcerea tinereții furate*, 1964 etc.) inspirate din actualitatea imediată. Vocația poetului pare a fi îndeosebi pamfletul și poezia satirică.

Cu poezii militante a început DAN DEȘLIU (*Cîntec pentru legea cea mare*, 1949, *Goarnele inimii*, 1949). De mare popularitate în epocă s-au bucurat modestele balade *Lazăr de la Rusca*, 1949 și *Minerii din Maramureș*, 1951. In volumele ulterioare (*Cîntec de ruină*, 1957, *Ceva mai greu*, 1958) se ghicesc incertitudini, căutări, sovăieli, dar cu *Cercuri de copac*, 1962 și *Minunile de fiecare zi*, 1964 și altele, mai recente, între care culegerea selectivă *În bătălia pierdută*, 1971, sensul înnoirii mijloacelor devine mai limpede. Poetul se întoarce spre el însuși, încercînd să convertească experiențele în lirism.

3. Poeții deceniului șase. Lirismul

Rareori, se știe, opera unui poet poate fi legată de un moment chiar, de un deceniu. E vorba însă aici de poeți care, scriind și înainte și după datele fixate de noi, au debutat editorial între 1951 și 1958. Nici cu această precizare lucrurile nu sînt perfect clare, fiindcă, de exemplu, primele volume ale Veronicăi Porumbacu, Ninei, Cassian etc. apar înainte de 1951. Dar dacă facem abstracție de aceste nepotriviri (pedantismul cel mai mare nu e să clasifici și să etichetezi în orice chip, dar să crezi că există categorii ideale și absolute !), nu se poate să nu observăm că o experiență asemănătoare îi unește pe toți. Perioada de căutări și de negații violente din primii ani postbelici lasă infinit mai puține urme în formația lor decît în aceea a poeților discutați anterior. Unii, după dibuiri, și-au definit repede personalitatea, la alții treptele intermediare nici nu se observă, ascunse de cîțiva ani de tăcere. Nota lor comună cea mai importantă este lirismul. Chiar experimentînd, la început, poema epică, nici unul n-a rămas la ea. Și poezia din ultimii ani a lui George Dan, de pildă, sub presiunea evoluției generale a poeziei, are accente lirice, dar numele poetului rămîne deocamdată legat de balade. În vreme ce, autor și el cîndva de poezie epică, Baconsky e un poet eminamente liric.

VERONICA PORUMBACU, a *început* (*La capătul lui '38*, 1947, *Visele babei Dochia*, 1947) prin a cînta sub influența Mariei Banuș, tulburările specifice adolescențe. Din prima perioadă rămîn cîteva poezii memorabile prin prospețimea senzațiilor (*Primăvara*, *Ecouri*, *Strigătură*, *Șerbota*, *Amurg*, *Foc la moară*, *Miros de drum*, *Poezie* etc.). Anii următori, cu tot numărul mare de volume (*Anii aceștia*, 1950, *Mărturii*, 1951, *Prietenii mei*, 1953, *Generația mea*, 1955, *Lirice*, 1957) sînt, artisticește puțin fructuoși, dar în ultimul timp (*Intreg și parte*, 1959, *Diminețile simple*, 1961, *Memoria cuvintelor*, 1963 etc.) poeta se reafirmă într-o poezie a bucuriilor vieții de zi cu zi, a căminului, cîntînd somnul bărbatului, vîrstele copilului, familiaritatea lucrurilor. E o poezie mozaicală, de notație, și valoarea stă în intuirea efluviilor misterioase ale obiectelor și în sensibilitatea la evenimentul cotidian.

Scanned with OKEN Scanner

Luciditate și ascuțită sensibilitate, fantezie, dispoziția dezbaterilor etice și filozofice — iată observațiile curente în legătură cu poezia NINEI CASSIAN, elogiată nu o dată pentru ce are mai caduc. După un început caracterizat prin tendințe contradictorii *(La scara 1/1, 1947, Sufletul nostru,* 1949, *An viu nouă sute și saptesprezece,* 1949, *Horea nu mai este singur,* 1952, *Tinerețe,* 1953), personalitatea poetei se precizează în volumele următoare *(Vîrstele anului,* 1957, *Dialogul vîntului cu marea,* 1957, *Sărbătorile zilnice,* 1961, *Să ne facem daruri,* 1963). Poeta a trecut printr-un proces de clarificare ce ni se pare încheiat abia cu *Ambitus,* cartea ei cea mai bună. A dispărut, mai întîi, retorica uscată care era, în *Disciplina harfei,* dar și în *Sîngele,* o manieră de a ascunde lipsa spontanietății. În al doilea rînd, odată cu sicitatea frazei poetice a dispărut și un manierism mai profund constînd în imagini, gesturi, metafore, pe care poeta le cultivă ca pe niște adevărate ticuri. În cele din urmă însă, în *Ambitus,* versul inteligent, vibrant, sensibil, se arată condus de o voce interioară, ale cărei accente amare și sarcastice le percepem fără greutate.

Între ciclurile volumului există o legătură care transformă simpla culegere într-un itinerar spiritual. *Făpturi* este *Le Bestiaire* al Ninei Cassian, unde întruchipările grotești ale fricii, ale neliniștii, ale vinovăției, sînt numite, arătate ; *Lamento* este plînsul sfîșietor ; *Polemică* este revolta ; *Vrăji* este din nou, exercizarea durerii. *Făpturile* Ninei Cassian, sînt arătări ale fricii, ale întunericului, ale pasiunii, ca monștrii lui Goya ; făpturi supranaturale, grotești. Cîteodată semnificația lor este explicită *(Fabulă)* ; mai des, ca și la Apollinaire, fabuloasele păsări și animale sînt simboluri ermetice. Omida hidoasă poate fi o himeră pentru forțele telurice care invadează conștiința.

Este remarcabil apoi sensul de joc din alte poeme, ce va deveni exclusiv în *Loto-poeme,* volumul din 1972 ; jocul reprezintă. în literatura modernă, una din căile pe care tragicul se preface în grotesc. Lebăda cu nas ca himeră a anxietății, August prostul ca simbol pentru inocentul ce se sustrage arbitrariului forței — acestea sînt personaje copilărești din basme, încărcate de semnificații tulburătoare. *Aducătorul de speranță* esteun Godot liric, prin urmare jocul înseamnă aici frica de prezența necontenită a morții.

În vreme ce Nina Cassian e patetică, frenetică și dramatică, A. E. BACONSKY (întîiele volume notabile sînt *Fluxul memoriei,* 1957, *Dincolo de iarnă,* 1957, *Imn către zorii de zi,* 1962) e un euforic și un contemplativ, înrudit, dar cu alt material obiectiv, cu Ion Horea *(Lucrări și anotimpuri sau Mișcarea de revoluție).* Cîntăreț al naturii, al iubirii, Baconsky e un epicureu care se dăruiește cu dulce uitare de sine clipei fericite, stingînd toate vibrațiile triste.

Priveliștea interioară a pastelurilor e stepa nesfîrșită, colosală, germinînd sub zăpadă sau legănîndu-se în lanuri enorme și în ierburi foșnitoare, prin care galopează lent în necunoscut herghelii, avînd deasupra capului funinginea albă a cocorilor ; e marea cenușie, violetă, verde, totdeauna cu un aer boreal, rece, vîntos ; e pădurea montană cutreierată de capre negre sau de cerbi subțiri ; e, în sfîrșit, orașul cu turnuri metalice, de pe care își iau zborul porumbeii, ca frunzele

Scanned with OKEN Scanner

incendiate din salcîmi, orașul matinal cu străzi largi, desfășurînd procesiuni mari de oameni, cu arhitectura geometrică a blocurilor înverșmîntate în schele. Dar zadarnic am căuta în pastelurile lui Baconsky descripții ori plasticități. Materialele se dizolvă în sugestii și ceea ce putem reconstitui finalmente nu e un peisaj, ci mai degrabă o vibrație sufletească.

Pastelurile sînt nedefinite, muzicale, lipsite de exultanță senzorială :

Eh, au plecat culorile, au dispărut mișcările zglobii.
Au pierit delicatele forme ale lucrurilor, infinitele sunete,
Au rămas temeliile așteptînd grava gestație a iernii,
Temeliile în veșmînt cenușiu.

Șuierul vîntului, scuturarea lentă a florilor de tei, mirosul lînced al salcîmului, șoaptele ploii, zbaterea mării — acestea nu transcriu liric senzații, ci sînt teme muzicale, motive de organizare interioară. Într-o poemă dăm la început de reprezentări vizuale („Văd numai casele albe și vitele coborînd în amurg, / Văd aripile negre ale morilor pe cerul mare și gol — / Tufe de catină cu spini și cu flori violete, / Dorm cu ochii deschiși lîngă drum") pentru ca numaidecît imaginea concretă să se pulverizeze („Lîngă merii și vișinii somnolenței mai zăresc uneori / Zîmbetul vag, enigmatic, al după-amiezii. / Dar cînd vreau să m-apropii, toate se-nalță și pier.") Dematerializarea transportă realitatea în vis, unde granițele dintre concret și abstract, dintre animal și vegetal se surpă, rezultînd imagini de un fantastic grațios : pescărușii răsar din ape în chip de nuferi, seara e o ploaie străvezie, crinii poartă în petale un somn alb, sub pomii livezii veghează cu un zîmbet enigmatic după-amiaza.

Contemplația, refuzul crispărilor dau acestei poezii un aer senin, de împăcare. Cele mai mari drame se rezolvă în vagi melancolii, deși emoțiile grave nu lipsesc, sentimentul morții fiind tratat în modul panteistic ca o risipire a ființei în natura eternă :

Mă rog peregrinului, tristului vînt
Să uite dacă sînt sau nu mai sînt,
Să poarte printre lacuri mai departe
Viața de pasăre a frunzelor moarte.

Pregătirea pentru eternitate apare ca o urmare firească a procesului materiei :

Și-ntr-un tîrziu mă rog Craiului Nou
Să-mi sape cavoul în timp, în ecou,
Cînd raza lui halucinantă, rece,
Pierdută prin văzduh mă va petrece.
Pe urmă n-am să mă mai rog nimănui —
Va crește pe arbori mușchiul verzui
Și frunzele-au să plece și-au să vie
Cu nesfîrșita lor melancolie.

Produse ale unui spirit contemplativ și senin, poeziile sînt aproape toate niște „peisaje", nu neapărat în înțelesul curent, ci în sensul obiectivării unei biografii morale. Gestul liric este al unui sacerdot, al unui oficiator, care declamă pe diferite intensități, cutreierînd cîmpiile albe, mările tulburi, pădurile superbe ca niște catedrale gotice, învești-mîntat într-o mantie de culoarea incertă a vîntului de la miazănoapte.

De o factură mult deosebită sînt volumele mai recente (*Întoarcerea fiului risipitor* etc....), descărnate, abstracte — reflexive. O poezie albă, fără imaginație plastică.

După *Ipostaze*, din 1968, ȘT. AUGUSTIN DOINAȘ ne propune în ultimul său volum intitulat *Versuri*, 1972, a doua antologie de autor și care constituie un bun punct de pornire pentru analiza poeziei lui : mai completă decît cealaltă și cu o structură mai subtilă, în orice caz nu pur și simplu cronologică. „Astfel, — ne avertizează poetul însuși — fiecare poezie s-ar vrea restituită nu exclusiv unei vîrste biologice și spirituale, cît mai ales unui *loc*, cultural, într-un tărîm fără întindere, care i-a conferit, poate, adevărata fizionomie" (*Avertisment*, p. 8). Ciclurile sînt acestea : *Cîntece de dragoste, Balade, Omul cu compasul, Sonete, Devorantul Cronos, Voluptatea limitelor, Parabole lirice, Poeme, Piscul sau descrierea poeziei* și *Impresii din copilărie*. Se remarcă îndată amestecul de criterii formale și tematice. Să adaug că, înăuntrul fiecărui ciclu, dispunerea poeziilor e cronologică și că din succesiunea ciclurilor rezultă în cele din urmă, deși cu multe excepții, o cronologie a întregii opere : „baladele" sînt anterioare „sonetelor" care, la rîndul lor, sînt anterioare „parabolelor lirice" sau „poemelor". Există neîndoios la Șt. Augustin Doinaș un timp al fiecărei forme, motivat de acea *vis formativa*, cum numește poetul cu un termen mai pretențios năzuința care i-a modelat permanent sensibilitatea ; „cronologia formelor" (p. 7) indică probabil cel mai bine, oricît de artificială, de complicată, felul evoluției poetului.

„Poezia nu tinde niciodată dincolo de sine însăși" scrie Șt. Augustin Doinaș în articolul inaugural al *Lămpii lui Diogene*, culegere de eseuri și articole ; dacă, luată în general, afirmația pare riscantă, ea definește foarte exact poezia lui Șt. Aug. Doinaș însuși, poet din familia de spirite a lui Valéry, cum s-a remarcat de atîtea ori, obsedat mai mult de o atitudine față de existență decît de existența ca atare și visînd la o ordine ideală, eternă, care să se substituie ordinei perisabilei a realului : „Am zgîriat aseară pe nisip / formula unei alte ordini, care / conține-al lucrurilor tainic chip, / cel fără de ruină și mișcare." Aici, ca și aiurea, nostalgia sau încrederea reconfortantă a poetului sînt un reflex intelectual și, prilejuite de contemplarea mecanicii esențiale a lumii, constituie cea mai pură poezie de cunoaștere : „Ci-n mijlocul declinului lumesc / eu stau și-aștept, cu sfiiciune, ceasul, / cînd putrezi-vor florile ce cresc / ca broaște cere-mi tulbură compasul. / Atunci, lovind cu vîrful în nisip, / aceleași semne vor luci în soare, / păstrînd în forma lor eternul chip / al lucrurilor lumii trecătoare." Dealtfel, „eternul chip" al esențelor este căutat chiar și în poeziile care par a glorifica frumusețea sensibilă : „După ce străbați / cele cinci învelișuri / ale miresmei / și treci / pe sub arcul de triumf al luminii, / ajungi / la un fluviu imponderabil. / Pe malurile lui / frumusețea se leapădă de

sine / și rodește / țipînd." Nu îndeajuns de spontană, poezia lui Șt. Aug. Doinaș își caută deci substanța în reflecție, în construcția intelectuală sau chiar în travaliul asupra cuvîntului. Franc vorbind, fondul ultim al acestei poezii este prozaic și discursiv, căci nu izvorăște dintr-o percepție integrală a lucrurilor, ci din stratul analitic al rațiunii. Ca și la Valéry, dincolo de imaginile calme sau terifiante, legîndu-se în structuri inteligibile sau părînd a prolifera haotic, găsim mereu ideea abstractă, schema logică. Platonismul sau pitagorismul sînt, la Șt. Aug. Doinaș, tocmai astfel tipare constrîngătoare care ordonează natura și emoțiile. Pădurea *(Odă la o pădure abstractă)* e un templu de cariatide, o viziune „de dincolo" de materialitatea concretă : „Pădure împietrită, slavă ție ! / Diforme, sumbre, lungi cariatide / a căror muzicală bărbăție / puterile înaltului desfide, / spuneți-mi unde-i domul de azur / pe care-l sprijineați jurîmprejur ?" Prezența însăși a poetului este, aici, a unui zeu capabil să se dedice ideii, adică viziunii esențiale, în pofida aparențelor: / „Absurdă, tu ești doar un vis de lut. / Zadarnic te-am păzit cum ai crescut. / Căci numai eu, ca Pan suflînd în trestii / în stare sînt să mă dedic ideii. / Și — peste ierburi ce foiesc de bestii — / să mă așez alături cu zeii, / iar timpul picurînd ca o cișmea / să spele de noroi sandala mea." Asemănarea cu Valéry nu poate fi pusă la îndoială. Pragul cel mai de sus al acestor poezii, cu frumoase și melodioase versuri, dar de un retorism structural izbitor, este atins atunci cînd discursul se resoarbe într-o metaforă-viziune, necolorată de emoție, însă producînd o plăcere intelectuală, prin subtilitate rafinată ca în Apollo îmbrățișînd pe Dafne preschimbată în laur : „O, Dafne, unde e văpaia ta ? / În locul ei mă bate-o frunză rece, / și-un geamăt de tulpină crudă trece / prin tot ce, adorînd, nu pot uita. // Mai lasă-ți ramurile să se plece / pe frunte atingîndu-mă abia. / Visînd la gura ta care zîmbea, / amară veșnicie voi petrece. // De ce nu-s om, țărîna să mă-nghită !... / Cu apele prelinse sub răchită, / pe rădăcini ți-aș pune acest sărut. // O, Dafne, părul tău — izvor de aur — / asemeni razelor jucînd sub plaur... / A fost aievea, sau mi s-a părut ?" Carența simțirii se răscumpără printr-o stăpînire aproape perfectă a meșterului poetic ; expresie a culturii mai curînd decît a naturii, poezia lui Șt. Aug. Doinaș deșteaptă în cititor o emoție de același fel.

Vocația artizanală e vădită, de exemplu, în *Balade*, scrise între 1942 și 1948, și care mi se par capitolul cel mai original și mai rezistent din opera lui Șt. Aug. Doinaș. O mitologie reală sau imaginară oferă se răscumpără printr-o stăpînire aproape perfectă a meșteșugului poetic ; pline de strălucire, dar avînd și o anume densitate a limbajului la care poetul va renunța mai tîrziu, în căutarea clasicității formale. Dealtfel, în limbaj, descoperim prima sursă a noutății poetice, unele balade, cum ar fi *Funeraliile lui Demetrios*, trăgîndu-și de aici, din știința savantă a cuvîntului și a cadenței, din amestecul de arhaisme și neologisme, toată frumusețea. Ele sînt, înainte de orice, spectacole ale limbajului, urmărind o cădere solemnă sau chiar somptuoasă a cuvintelor, ca aceea a vîslelor unei corăbii mortuare sau a valorilor cînd lovesc ritmic marile chimvaluri: „Și Xenofantos, flautist de seamă, / cîntă la probă, preamărind zei, / cîntare de durere și de teamă. / Iar vîslele cu vîrful de aramă / duceau în mare tînguirea ei. / Căci loviturile cădeau

în valuri / în ritmul grav al imnului duios ; / iar valurile suspinînd la maluri / loveau nostalgia marilor chimvaluri / vibrînd de-un sunet orfic, unduios, / Zeița mării se-ntrecea cu focul / purtînd pe-acest erou macedonean / spre liniștea în care-și află locul / ambiția, durerea și norocul, / stîrnite-n viață tragic an de an." Altădată spectacolul constă în forța descripției *(Balada întrebării lui Persifal)* sau a înscenării fastuoase *(Alexandru refuzînd apa)*, în narație și enumerare *(Mistrețul cu colți de argint)*, în unghiul ironic al relatării *(Sf. Gheorghe cel fals)*. Dacă la Radu Stanca, poet din aceeași generație, dar mort prematur în 1958, balada este o formă de „lirică a rolului", în cazul Șt. Aug. Doinaș epicul este mai mult decît un suport : o substanță. Nu mi se pare deloc că semnificația moral-simbolică face, în primul rînd, meritul acestor poeme. Fabulația, descrierea, elementul supranatural sau mirific sînt, de cele mai multe ori, cultivate în sine ; plăcerea de a sugera peisaje și întîmplări străvechi izvorăște evident, în versurile care urmează dintr-un simț pentru plasticitate barocă : „Cîndva, într-o cîmpie legendară, / un vechi castel de bronz tînjea sub praf. / Durerea-l bîntuia ca o fanfară / pe dinăuntru și pe dinafară, / căci Regele Pescar era bolnav. / Pecinginea se lăfăia-n donjoane. / Puia șopîrle purpura-n postav. / Ogivele cădeau peste balcoane, / și pragurile licăreau broboane, / căci Regele Pescar era bolnav. / Osînda lui plutea peste ogoare. / Parfumul ierbii, mai demult suav, / rotea-n văzduh vîrtejuri de duhoare. / Nici pasăre nu se iubea, nici floare, / căci Regele Pescar era bolnav." Scena e, în realitate, fără actori : decor pentru un alt *Le roi se meurt*. *Baladele* nu conțin obsesii existențiale (tristețea vieții retrăite, solitudinea sufletului, la Radu Stanca) traduse prin anumite simboluri consecvente. Imaginația somptuoasă a poetului este aici gratuită și decorativă. Originalitatea baladelor provine neîndoielnic din ceea ce arată, nu din ceea ce ascund.

Colaborator la *Națiunea* lui G. Călinescu (1946—1949) și ezitînd a scoate atunci un volum, *Liturghii negre* VASILE NICOLESCU debutează editorial tîrziu *(Enescu, suită lirică*, 1958, *Poeme*, 1963). Volumul al doilea, superior, a sugerat interpretări contradictorii, explicabile fiecare în parte de intențiile poetului. Dar, sub raportul rezultatelor, nici sentimentul infinitului, nici percepția naturii în stare elementară, nici gesturile focoase nu ni se par foarte caracteristice. Ciclul prin excelență expresiv e, după noi, *Clavecin*. Poezia e de porțelan și de cristal, arzînd rece cu flacără de mercur. Natura ca atare e percepută în obiect și se cîntă suavitatea exanguă a cristalului.

Aici sînt toate elementele : orhideea fără trup, adică fără materialitate, gura de izvor din lună, lava devenită suavă. Poetul cîntă obiectele care sublimează de fapt natura, trăgînd sevele din retorte subțiri și prefăcîndu-le în cuburi de gheață. Oglinda are proprietățile lacului, dar sugerează prin încremenire mineralul. Cristalele, porțelanul sînt lavă răcită. Vasile Nicolescu e, în momentele inspirate, un creator de lumi pure și perfecte pentru plăcerea rafinată a ochiului și a urechii. Stelele fierb în lacul roșu, cu luciri metalice, luna e iatagan prins la oblîncul muntelui, plopii ard în apus cu văpăi de ocru, luceferi cristalini cad „pe corzi de clavecine cu trupul vegetal ! Aceste elemente

Scanned with OKEN Scanner

se precizează în volumele următoare (mai ales în *Secțiunea de aur*, 1973) definind un original poet de factură clasicizantă.

Să amintim și de alți poeți din aceeași generație.

Un sentimental e ALEXANDRU ANDRIȚOIU, poet din instinct, producînd spontan și muzical, dar cenzurîndu-și emoțiile ca Topîrceanu.

Înrudit cu Șt. O. Iosif în muzicalitate și spontaneitate, în nota sentimentală e TIBERIU UTAN.

O poezie descriptivă a făcut aproape de la început AUREL RAU (*Mesteacănul*, 1953, *Focurile sacre*, 1956, *Unde apele vorbesc cu pămîntul*, 1961, *Jocul de-a stelele*, 1963, *Stampe*, 1964 etc.).

Dimpotrivă, o poezie „realistă", de senzații pline, a pămîntului și a roadelor, a viei și a livezii, a gospodăriei de țară cu vite de muncă, scrie ION HOREA, tentat din ce în ce mai mult în ultimii ani de un neoclasicism.

4. „Lupta cu inerția"

Poeții care au debutat în ultimii ani (de prin 1960) s-au format într-un climat favorabil experiențelor lirice personale. Așa se explică rapida lor consacrare, deși cei mai mulți sînt încă la primul lor volum. Primul dintre ei, deși a debutat mai demult, e neapărat NICOLAE LABIȘ.

Este, desigur, mai mult decît o întîmplare, prezența lui Rimbaud în *Pantheonul* lui N. Labiș (alături de Villon și Miorița) și în care, dacă poetul ar fi ajuns să-l definitiveze, nu ne-ar fi surprins să-i aflăm și pe Sadoveanu, Eminescu și Arghezi. Aceștia sînt geniile tutelare ale poeziei lui, ultimii doi nenumiți vreodată, însă a căror colaborare secretă ne-o destăinuie atîtea din metaforele *Primelor iubiri* sau ale *Luptei cu inerția* (Eminescu : „Dacă alte lumi, plecată / Cu-ai tăi pași și să alinți, / Îți va fi și-atunci păstrată / Urma pașilor fierbinți, // Căci foșnindu-ți unduirea / Calmă-a palmelor subțiri, / Mi-ai stins pînă și-amintirea / Trecătoarelor iubiri." Arghezi : „Sărutul sînjenit și strîmb în colțul gurii / Nu a putut firește să-nvie un trecut. / Speranța, otrăvită de degetele urii, / Azi s-a insinuat și a durut." Și iată și pe, accidental, Ion Barbu : „Oh, lunecoase miragii / Tandre ocoluri în timp, / Miezul atîtor ravagii, / Subteranul Olimp!") Cea mai tulburătoare afinitate rămîne totuși aceea cu Rimbaud evocat în versuri greu de uitat :

> Scuture-și pe bulevarde capitala românească
> galbeni tei și suie-și slăvii inegal, semeț, contur,
> Din vuirea de tramvaie și din ud pavaj să-ți crească
> Evocarea mea frățească, încîlcit ștrengar, Arthur !

Ce inexplicabil, obscur îndemn l-a făcut oare pe Labiș, mort la douăzeci și unu de ani, vîrsta morții literare a autorului *Iluminațiilor* să-i adreseze emoționantul salut „din vuirea de tramvaie și din ud pavaj ?" Ce presimțire i-a dictat acest vers prin care destinele lor tragice se unesc în conștiința noastră ?

Scanned with OKEN Scanner

Copil minune al poeziei, ca și Rimbaud, Labiș este o *voce* lirică de o puritate și de o gravitate extraordinară. El este pentru mulți, Poetul ; și va rămîne *Poetul*, indiferent de *chipul* pe care-l va lua de aici înainte *poezia*. Neîndoielnic, nu tot ce a scris Labiș este memorabil, dar nu există un singur vers în care Vocea Poetului să nu fie perceptibilă, ca o muzică subterană, inalterabilă. Deschidem, la orice pagină, *Primele iubiri* și sîntem uimiți să auzim această voce în discursivele poeme autobiografice, în narațiile nesfîrșite, în prea monotonele descrieri, prin care Labiș se află la nivelul epocii sale. Avem, astăzi, despre poezie o cu totul altă idee dect aceea care stă la baza *Locurilor și întîmplărilor*, dar simțim îndată cît de inefabil lirism conțin locurile și întîmplările copilăriei poetului :

Cînd, uite-l sus, pe muche se arată
Un țap semeț, în vînt adulmecînd.
Pe fruntea lui înaltă, ridicată,
Coarne-ascuțite-și despletește-n vînt.
Cu pași ușor, cu pași înceți coboară...
Tresare, cînd îl vede, căprioara,
Copitele-i se scutură și fug,
Dar pașii n-o mai duc pe căprioară
Către păduri, și către el o duc.
El își apleacă fruntea cu sfială,
Apoi se prind alături în dans mut
Și se privesc de parcă s-ar cunoaște,
Deși nicicînd ei nu s-au mai văzut ;
Alături amîndoi aleargă, — apucă
Cleștarul serii-n coarne ca în clești,
Cap lîngă cap nedeslușit se-ntreabă
Cu gîfîit de șoapte omenești.
Dansînd trec prin poiana luminată,
Se depărtează-n trap spre munții grei
Și-n urmă-n dîră lungă se înșiră
Stîrnitele copitelor scîntei.

Și dacă mitologia lirică pe care o compun *Ion*, *Liliacul timpuriu*, *Sadoveniene*, *Rapsodia pădurii*, *Moartea căprioarei* — copilăria, războiul, pădurea, izvoarele, luna, cerbii, rîșii, lupii, — ni se pare, uneori, naivă, alteori, prea sentimentală, foșnirea misterioasă, concretă, vegetală a limbii continuă să ne farmece :

Natura, ascultați-o, îi murmură
Cîntecul ei de ger și de căldură,
Vibrarea fină de omăt asprit,
Foșnirea moale-a frunzelor căzute,
Ori șopotul de unde-năbușit.
Cînd vin de la izvor un pîlc de ciute.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și grația pură, cristalină, ceremonios delicată și juvenilă, de basm eminescian, a cîntecului erotic :

Azi, iată, am văzut un curcubeu
Deasupra lumii sufletului meu.
Vin cerbii mei în goană să se-adune
Și către el privirile-și țintesc —
Un codru nesfîrșit de coarne brune
În care mii de stele strălucesc,
Sosind din dunga zării de argint
Vin păsările-mi mari de sărbătoare
Și-nchipuiesc pe ceruri, filfîind,
Un ocean de aripi mișcătoare ;
Întreaga lume-a sufletului, vie,
Palpită-ntr-o frenetică beție.

O etică ingenuă străbate, apoi, aceste prime poezii, fascinate de ideal :

Steaua polară pe cer, departe,
În scurgerea timpului nu are moarte,
Statornic arde în orice seară,
Capăt de osie, steaua polară.
Stelele, lumile, roiuri astrale
Se-nvîrt în jurul osiei sale

și de încredințarea, superb copilărească, a dezagregării universului în lipsa unui principiu superior :

Osie-a lumilor, dacă te-ai rupt,
Luminile cad huruind dedesubt,
Ca-nvălmășite de tari alcooluri
Lumile cad fulgerate în goluri !
Ingrozitoare schimbare atunci :
Floarea vulcanilor crește din pungi,
Pale se sting ale luncilor flori,
Mori, vegetație, suflete, mori.

În *Lupta cu inerția*, dealtfel, cîteva poeme (neterminate) ar fi fost consacrate întrebărilor de natură morală. Locul inocenței îl ia, în acestea, sarcasmul amărăciunea satirică și chiar imprecația. Poetul n-a avut răgazul să dezvolte această latură majoră a liricii sale, ce se străvede totuși în *Pierderile* (subintitulate *Pseudo-spleenuri*). O cută adîncă de

Scanned with OKEN Scanner

îndoială și dispreț s-a săpat în conștiința poeziei, versul mustește de drojdia cuvintelor :

V-ați furișat spre margini din cîmpul de bătaie
Cu poala pelerinei adusă pe obraz.
V-a închircit și brațul, și spada nu mai taie
Și beți al nepăsării înșelător extaz.
Nimic nu mai agită nervurile acestei
Făpturi care-n grăsime v-a-nmugurit anost ;
Zac gîngavele gînduri în plușurile țestei.
Și-a căpătat albeață cristalul care-a fost.
— Este oribil. Mila tresare doar o clipă
Și îmi trimite-n față palorile ei moi
Cînd în adînc, slăbită ș rar aud cum țipă
Viața ce se-neacă încet, încet în voi.

Nu mai aveți o țintă și mlaștina v-a supt —
Mărgele de mătănii cînd firele sau rupt.

În *Vîrsta de bronz*, Labiș scrie profetic : „Clopotele grave sunară trezirea / generației noasre. // Tragem cugetarea afară din teacă.“ Poemul, rămas în fragmente, *Intima comedie* ar fi putut deveni *Iluminățiile* lui Labiș. Poezia începuse să se limpezească din aluviunile epice și superficial autobiografice, tinzînd spre viziunile esențiale. *Sînt spiritul adîncurilor* („Eu sînt spiritul adîncurilor, / Trăiesc în altă lume decît voi...“ exprima o artă poetică asemănătoare cu a lui Rimbaud („Qui, j'ai les yeux fermés à votre lumière“, *Une saison en enfer)*, pusă însă în aplicare doar sporadic. Mort așa de tînăr, înainte de a se fi realizat pe deplin, Labiș joacă, pentru generația care urmează, rolul poetului legendar.

S-ar putea spune, simplificînd puțin lucrurile, că în toată poezia pe care a scris-o după *Persoana întîia plural* (1964), ANA BLANDIANA n-a făcut altceva decît să încerce să-și uite versurile de debut. Uitarea ei are două sensuri : ceea ce poeta vrea să uite nu este pur și simplu poezia adolescenței „iresponsabile“, dar orice „iresponsabilitate“ a poeziei.

Persoana întîi plural era, în partea caracteristică, un jurnal liric. Poemele transcriau senzațiile și emoțiile vîrstei, într-un stil naiv și direct, presărat cu exclamații, deși nu fără oarecare cochetărie feminină :

Știu că-i urît să spui : Sînt cea mai frumoasă femeie.
E urît și poate nici nu e adevărat.
Dar lasă-mă atunci cînd plouă,
Numai atunci cînd plouă,
Să rostesc magica formulă : Sînt cea mai frumoasă femeie.

Această tipică „poezie feminină“ ni se pare astăzi cam forțată și nu tocmai originală. Ne explicăm și de ce Ana Blandiana n-a perseverat : vocația ei adevărată, care s-ar fi putut întrevedea de la început, este de fapt alta. Chiar în *Persoana intîi plural*, jurnalul liric propriu-zis era du-

Scanned with OKEN Scanner

blat de o *atitudine etică*; Ana Blandiana nu făcea parte decît prin accident din categoria poetelor care-şi exploatează feminitatea ca pe o temă fundamentală a lirismului lor; în experienţele sufleteşti cele mai inocente, în senzaţiile cele mai pure, poeta căuta o idee şi, uneori o morală.

Călcîiul vulnerabil (1966) înseamnă revelaţia unei adevărate etici a poeziei; Ana Blandiana împinge răspunderea faţă de poezie pînă la asceză. Ea îşi reprimă pornirile cele mai fireşti, nu se bucură, nu jubilează, nu visează, nu scrie nici despre dragoste, nici despre natură, nici despre sine însăşi: tema ei principală nu este viaţa ci poezia. E vorba de un *antijurnal liric* în care o gravă conştiintă a poeziei a luat locul plăcerii, lebertăţii sau gratuităţii ei. Poetia nu mai cere poeziei doar s-o exprime, ci să-i ofere singura certitudine absolută într-un univers al relativităţii şi îndoielii:

Dar totul e fluid în jur. Eu caut
Şi-s obosit de moarte şi de mers,
Silit să port rigid în mine punctul
De sprijin pentru univers.

În căutarea acestei certitudini, poezia se revelă ca o nouă intoleranţă:

Vreau tonuri clare,
Şi culori în stare pură,
Vreau să-nţeleg, să simt, să văd,
Prefer acestei fericiri ambigue
În totul clar, îngrozitorul meu prăpăd.

În *A treia taină* (1969) şi în *Octombrie, noiembrie, decembrie (1972)*, această etică frumoasă şi înaltă a poeziei şi-a găsit expresia cea mai potrivită. Nu e suficient ca un poet să aşeze la baza poeziei sale o convingere morală ori de altă natură; trebuie ca această convingere să se poată transforma în poezie. De la o etică a poeziei, Ana Blandiana a ajuns la o veritabilă *poezie etică*. Poezie de aspect sentenţios, nici vorbă „sinceră", însă de o sinceritate voită, cultivată ca o poză. Orice spontanietate pare atitudine deliberată. Plîngerea sau jubilaţia, temerea sau speranţa au o cadenţă din ce în ce mai implicabilă şi impersonală. Lirismul auster şi sentenţios al Anei Blandiana îi lipseşte uneori chiar şi acea intimitate tandră a vocii care ne emoţionează în confesia poeţilor. Cele mai tulburătoare versuri nu sînt însă acelea în care poeta reuşeşte să se ascundă cel mai bine; din contra, versurile în care impersonalitatea, elevaţia, morala se trădează printr-o inflexiune neaşteptată, printr-un ţipăt, printr-un accent dramatic, în care fiinţa adîncă se demască, creîndu-şi dreptul la naturaleţe, la banalitate, la comun.

NICHITA STĂNESCU este cel mai important poet al acestei generaţii. Născut în 1933, a debutat cu puţin înainte de 1960 şi a publicat, pînă astăzi, unsprezece volume de versuri. Originalitatea poeziei sale provine, deopotrivă, din imaginaţia patetică, ce reflectă o adîncă beţie de universul înconjurător, şi din metaforele surprinzătoare, insolite, uşor de recunoscut. Animat de elanurile cele mai contradictorii,

Scanned with OKEN Scanner

Nichita Stănescu este un poet fantast și în același timp dramatic, un contemplativ și un luptător, un sentimental și un ideolog, un mistic vizionar și un îndrăgostit de real. Rareori un poet a recurs la atîtea abstracțiuni ca autorul volumului *Laus Ptolomaei :* versurile par adesea un catalog de idei filozofice generale, de noțiuni din fizică, biologie, astronomie sau chimie, de simple definiții și de teorii, de numere și de litere. Însă rareori un poet a avut o mai mare capacitate de a unifica aceste abstracții într-un spațiu atît de concret, mai real decît priveliștea unei păduri sau a unei străzi. Un magnetism nevăzut adună imaginile — ideile, definițiile, cifrele, literele — ca pe o pilitură de fier, în configurații ciudate și inexplicabile, foarte asemănătoare uneori cu acelea din așa-zisa pictură realizată de americani cu ajutorul unor computere. Aceste configurații constituie o lume : foarte coerentă și reală, deși n-o întîlnim niciodată aievea ; un spațiu plastic în care obiectele se leagă altfel decît în spațiul obișnuit, în care legile acționează schimbat ; în care gravitația nu se opune zborului, iar mîinile și picioarele se desprind de corp sau privesc independent, în care fericirea curge prin vene ca sîngele și oasele strălucesc în întuneric ca niște tuburi fosforescente ; în care, în sfîrșit, mirosul, gustul, văzul, auzul și pipăitul, plus alte cîteva simțuri pe care nu le putem indentifica, se combină ca în sinesteziile simboliste, într-un veritabil „dérèglement de tous de les sens", după vorbele lui Rimbaud.

Acest foarte original poet pune și o extrem de interesantă problemă de limbaj poetic pe care vom încerca s-a sugerăm în rîndurile care urmează. Cuvintele nu mai sînt doar mijlocul noțional de a exprima emoții, ele devin substanța inefabilă a poemului : conținutul, ca și forma lui, ideea ca și materia lui.E o poveste *de* cuvinte și *din* cuvinte. Cuvintele au căpătat evidente proprietăți materiale : zboară în vîrtej, înclină iarbă în cădere, se rotesc, imitînd „structura materiei de la-nceput". Trebuie subliniată intenția poetului de a face din cuvînt un cu totul altfel de instrument decît acela de care se folosește limbajul prozaic : în locul transparenței noționale de acolo, ele ne oferă un cuvînt-opac, un sens care se comportă ca o imagine și o imagine abstractă ca un sens, un conținut care e totuna cu corpul sonor. Obiectul, noțiunea și realitatea sonoră se identifică brusc, sub apăsarea unei forțe uriașe de felul acelora care se folosesc în laboratoarele moderne pentru experiențe asupra moleculelor. Ceea ce rezultă seamănă cu o moleculă uriașă în care nu mai putem separa un „signifié" de un „signifiant", o noțiune de un lucru. Într-un poem din volumul *Necuvintele,* intitulat *Cine sunt eu ? Care e locul meu în cosmos ?* poetul ne sugerează el însuși această modificare a structurii cuvîntului poetic în laboratoarele sale intime :

Eu sunt cuvîntul „sunt"
Eu sunt urechea care aude cuvîntul „sunt"
Eu sunt spiritul care înțelege cuvîntul „sunt"
Eu sunt trupul absurd al lui „sunt"
și literele lui.
Eu sunt locul în care există „sunt"
și patul lui în care doarme.

Scanned with OKEN Scanner

În cazul lui Nichita Stănescu, aventura limbajului este deci următoarea : cuvintele se comportă ca niște obiecte (avînd calitățile fizice ale unor obiecte) iar obiectele (pe care, în principiu, cuvintele le exprimă) se comportă ca niște cuvinte, ca părți ale unui limbaj, ca semne. Semnul devenit obiect și obiectul devenit semn : este metamorfoza cea mai frapantă.

Începutul metamorfozei îl constituie totdeauna felul în care poetul gîndește relația dintre cuvinte : mai liberă, decît înainte. În a zecea *Elegie* poetul se plînge de o boală ciudată, abstractă cîtă vreme e o boală a spiritului și nu a trupului, însă concretizată într-un chip neașteptat.

De la relația aceasta neobișnuită (dar pe care poezia din toate timpurile a practicat-o), poetul trece la cuvintele înseși, care i se înfățișează tot mai des în realitatea lor fizică, în corpul lor. Ele i se par posesaore ale unui spațiu și ale unui timp interior. Literele înseși nu se mai leagă în virtutea legii lor proprii, ci în virtutea unei alte legi care guvernează corpul cuvîtului :

În toate părțile deodată — zise
cel fără părți.
Într-o singură parte, zise
Partea.
Ce este ?
Cum, ce este ?
Este, pur și simplu.
Adică E, adică S, adică T, adică E.

Primul E mai vechi decît ultimul E.
Atît.

Poetul își va continua analizele lui pe cuvinte, complicîndu-le tot mai mult, încercînd să simtă nu numai realitatea fizică a cuvîntului, ci a fiecărui sunet în parte, sfărîmînd unitatea firească a cuvîntului, izbolînd sunetele și punînd între ele un spațiu un timp ca între pulsațiile inimii :

Ah, cuvintele, tristele,
ele curg în ele însele
deși sensul lor este static.

Ce tragedie cuvîntul „iubito !“
După litera I, urmează litera U,
după litera B, litera I,
apoi T, apoi O...

Și asta-i ca și cum ar trece un timp
între I și O,
deși „Iubito“ nu are timp,
ci este tot dintr-odată.

Sau nu : a fost... Sau nu : va fi.
Sau *este* pur și simplu.

Scanned with OKEN Scanner

Treptat, din astfel de exerciții (care ne amintesc de încercări mai vechi ale poeților de a trata în sine corpul sonor al cuvîntului ori aspectul lor grafic, de *Calligrammes-le* lui Appollinaire, de lettrism îl conduc pe Nichita Stănescu la imaginea unui univers compus în întregime din sunete sau litere. În locul pietrelor și florilor, în locul copacilor și al astrelor, în locul mîinilor și al sentimentelor, găsim cuvinte. Spațiul poeziei se populează de cuvinte : verbe și substantive, adjective și pronume, care se ciocnesc sau se îndepărtează unele de altele, se sfărîmă sau se unesc în configurații ciudate, după legi necunoscute. Poetul caută și descoperă o stare de grație a limbajului în care cuvintele *sînt* înainte de a *exprima*, în care sensul nu mai aparține adîncului noțional al poemului, ideii sugerate ori obiectului desemnat, ci cuvintelor înseși, devenite semne-obiecte, capabile de mișcare și de liniște, de viață și de dispariție. Un fel de mișcare browniană a sunetelor, o horă de asocieri misterioase. Poetul spune :

Scrisul e un mod de a încetini gîndirea
de a desena primitiv
chipul ființelor fără chip,
degetele pipăitului pur —
cel care a fost mai dinainte
de crearea degetelor și a lucrurilor.

Starea aceasta de grație a cuvîntului permite un contact insolit cu lucrurile, deposedate de formele lor, reduse la sunete și la litere, și care devin, în planul poemului, un fel de grafie misterioasă :

Mușc din copaci,
oho, și de ce ?
După scoarță e lemn,
după lemn
bate inima albastră a lui „e“
fără de existență și solemn.
Dacă-aș putea să dau verdele la o parte,
din frunze — ar rămîne doar un cuvînt.
Dacă aș putea să dau pămîntul la o parte,
din pămînt ar rămîne scheletul lui „sînt“

În inima lucrurilor stau cuvinte,
cînd ne este foame și mîncăm
carne mai întîi, apoi oseminte,
trezia pe care-o visăm (...)
la urma urmelor în fiecare lucru
există
în străfundul lui un cuvînt ca și cum
ar fi, într-adevăr, într-adevăr,
în cel mai adînc,
în cel mai înalt,
cuvinte cu ochi și cu frunte și păr,
una într-alta, și unul în celălalt.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvîntului-lucru îi răspunde lucrul-cuvînt. Libertatea cuvintelor duce la libertatea lucrurilor. Poetul spune :

Sunetele au urechi de iepure şi de cîine
Sunetele sînt chiar iepuri şi chiar cîini

Dacă această metamorfoză e posibilă, la fel de posibilă e şi metamorfoza inversă : cîinii şi iepurii nu sînt decît cuvinte, din care imaginaţia poate alcătui fraze. Fraze la prima vedere absurde, pentru că logica lor nu e logica prozaică, ci logica poetică. Lucrurile-cuvinte au fost, la rîndul lor, deposedate de sensul curent şi de materialitatea curentă (ca mai înainte cuvintele) : ele au devenit simple substanţe disponibile pentru toate combinaţiile, într-o alchimie stranie şi fascinantă, în care lemne de fier şi verde de aur, cai de cer şi flori de apă, îşi dau întîlnire. Nici o graniţă nu e respectată : alte regnuri iau locul acelor tradiţionale, fizice, apa zboară şi vaporii încremenesc în coloane strălucitoare, solidele curg şi focul se evaporă. O stare de graţie a lumii se adaugă stării de graţie a limbajului : mirosurile se lipesc, urechea, timpul se solidifică şi spaţiul se prelinge fluid. E o lume poetică, a unei anti-materii, cu protoni negativi şi electroni negativi. Cosmologie inedită şi anatomie inedită. Piciorul priveşte, mîna ascultă, oasele strălucesc în beznă, urechea se atinge de cer. Organele se separă de funcţiile lor. Mirosuri rătăcesc în căutarea nasului, sunetele nu-şi găsesc urechea. A zecea *Elegie* din care am mai citat se referă tocmai la o astfel de stare de graţie a trupului, separat de funcţiile sale. Omul însuşi devine o fantă (cum spune poetul în *L'homme-fente*, poezie dedicată fără nici o maliţie lui Georg Walhelm Friedrich Hegel), o pură aptitudine de a simţi universul, un vid care atrage mirosurile, gusturile, cele auzite şi văzute şi încearcă să se constituie din ele. Acest spaţiu original al poemului nu se poate defini mai bine decît cu vorbele lui Jean Grenier despre spaţiul tactil al lui Braque :

„Marea descoperire de care Braque (...) îşi va lega numele este aceea a spaţiului tactil, care evocă imaginile musculare ale piciorului ce înaintează pe pămînt, ale mîinii care apucă lucrurile şi pune stăpînire pe ele, pe scurt, un spaţiu în cele din urmă mai puţin abstract decît primul, în orice caz mai bogat şi mai complex. Acest spaţiu tactil, spune Braque însuşi, este cel al artileristului care apreciază distanţa, şi nu al simplului spectator care ţine mîinile în buzunare, este spaţiul celui care modelează şi al meşteşugului. Ştim bine că Berenson a semnalat la pictorii italieni ai Renaşterii înclinaţia pentru ceea ce el numeşte „valorile tactile", dar este vorba de cele o mie de nuanţe a căror sclipire era destinată să redea modelul unei siluete — şi totuşi artişti ca Pietro della Francesca pictau unele figuri în tente plate, alături de altele tratate în relief. (...) Spaţiul tactil este deci cel care ne desparte de obiect, în vreme ce spaţiul vizual este cel care desparte obiectele între ele."

Primele versuri ale lui IOAN ALEXANDRU (*Cum să vă spun*, 1964) participau încă prea de aproape la atmosfera şi la temele unei anumite poezii de luptă Labiş ; adolescenţa candidă cu obrazul tulburat

Scanned with OKEN Scanner

de război și de secetă, cîntecele de virstă, autoportretul liric țineau de o manieră comună în epocă. Poeziile transcriau, nu fără prospețime, dar nu și fără naivitate, astfel de preocupări de sine ale tînărului, care se confrunta cu un peisaj social intrat în convenție. Autenticitatea talentului lui Ioan Alexandru s-ar fi putut întrezări în acea latură a poeziei care revela un suflet deschis către marile bucurii ale ființei, aspru și fraged totodată, în căutare de emoții directe și a unui mai viu contact cu existența. Toți ardelenii au scris astfel de versuri, și Blaga și Cotruș și Beniuc :

Gîtlejul îmi pocnește, ce strașnic, de plăcere,
Beau lapte din șiștar cu botul, zgomotos,
Mă simnt în seara asta nespus de bucuros
Și freamăt de iubire și putere

Este evocat un kief brutal și bărbătesc :

Căciulile se-neacă smintite în tavane,
Ardelenească țuică întunecă mărgele.
Femeile bronzate pe țîțe, frate Ioane,
Te trag de după masă și să fii om de ele.

Dacă aici se simte o notă forțată, nepotrivită cu temperamentul mai degrabă contemplativ al poetului, în altă poezie (Mînzul) este evidentă capacitatea de a sugera unitatea cosmică a vieții cele mai simple.

Viața deocamdată (1965) este, dintr-o dată, o carte matură. Înlăturînd cîteva poezii fără vreo semnificație deosebită descoperim că toate celelalte se adună, ca pilitura de fier, la capetele magnetului, în jurul a două teme : tema inconformismului, a violenței contra mistificărilor și tema „satului" fabulos, mitic, primordial. Legătura dintre aceste termene ar putea fi aceea că inconformismul față de o ordine falsă duce pe poet la gestul regresiunii spre o lume mai simplă și mai autentică.

În *Teribilul actor*, decorul convențional este spart cu pumnul :

Am spart cu pumnii decorul unui cor
și se născu pe lume Teribilul actor.

Teribilul actor este, se-nțelege, poetul însuși care sarcastic, își întocmește un „bestiariu", o mitologie caricaturală proprie, cutreierată de fantome grotești : a broaștei țestoase care se tîrăște cu o tenacitate înfiorătoare spre ținta ei, a armăsarilor de prăsilă, hrăniți și țesălați, cu picioarele în moletiere și verigi petrecute prin nas, a „portarului închipchiat" și galonat care persecută pisica, a păianjenilor care-și întind plasele de sfoară în toate ungherele universului. Aceste poezii, de o forță lirică neobișnută, n-au fost niciodată analizate cu atenței, deși ele reprezentau o adevărată poezie politică. Întemeiată, ce-i drept, nu pe afirmare, pe paradă, ci pe refuz și pe polemică. Rareori s-a atins în poeziea politică actuală o atît de vibrantă coardă morală și rareori un poet a găsit imagini mai teribile, mai zguduitoare. Să nu amintesc

Scanned with OKEN Scanner

decît de *Iarnă grea*, viziune a unei apocaliptice boli a copiilor, pe care „medicii de animale" nu-i pot vindeca și care-și sapă singuri drum de cîrtițe spre „orașul bolilor de oameni".

Tema cealaltă, a satului fabulos, vine desigur din Goga și Blaga, odată cu sentimentul tradiției, al străbunilor, al solidarității etnice, odată cu regresiunea din fața civilizației care alienează. În *Cosmosul meu*, această regresiune este aproape programatică :

> Cu banii primiți pentru prima mea carte de versuri
> mi-am cumpărat un bivol cu lapte (...)
> Singura mea sursă de energie
> trunchiul acesta de pămînt însuflețit.
>
> M-am săturat de oale anonime
> laptele lui — singurul meu cosmos.

Poeziile evocă, tot mai des, un tărîm elementar, sălbatic și fermecător în același timp :

> E o pășune în Ardeal cu arbori străvechi
> înnegriți de umbră și scorburi mari
> cu viespi și soiuri de furnicare
> și muri copți cînd grîul dă în pîrgă.

Păstrîndu-se (ca și Blaga) referința concretă, geografia se transfigurează. Satul lui Ioan Alexandru devine, ca și familia, o realitate metafizică, eternă și neschimbătoare, un paradis primar de morminte succesive, peste care crește iarbă sîrmoasă și plutesc aținătoare miresme :

> La margini cresc pruni și meri
> și se văd flori mirositoare,
> aburul lor pătrunde în lucruri
> pînă departe.
> Cei care vin în trecere pe la noi
> cu ceasurile îngropate în mîna stîngă
> și umerii plin de bătrînețe
> se minunează ca în paradis.

În fond, nostalgia după acest tărîm pur nu este, la Ioan Alexandru, decît proiecția unui încă nedeslușit sentiment de anxietate în fața vieții moderne, a civilizației. Expresionismul, deocamdată latent *(Dor)*, izbucnește în *Infernul discutabil* (1966). Se observă din capul locului, că poetul are acum o „filosofie" pe care vrea s-o lămurească, s-o expliciteze. *Oedip* e un poem retoric despre conștiința unei vinovății originare a poetului, despre suferința de a fi. Materia poeziei nu se schimbă, în linii mari : satul, familia, muncile cîmpului, vitele, soarele, păsările, cerul și pămîntul. Dar sub această realitate superficial rurală simțim o tensiune metafizică. Un țăran care sapă sau scoate apă este, ca *Tăietorul de lemne* al lui Hodler sau ca *Secerătorul* lui Permeke, un om ale cărui gusturi simbolizează, îi dezvăluie singularitatea fundamen-

Scanned with OKEN Scanner

tală într-un univers de neînțeles, înspăimîntător și absurb. Acest univers este infernul : un infern de materii groase, vîscoase, de rășină, mîzgă, noroi, untdelemn, puroi, venin, bulion, în care lemnul e mîncat de viermi iar crengile colcăie de omizi albastre, în care oraful se depune în cantități oceanice și sîngele se încheagă în ciorchine, în care țîța oilor se astupă cu clei. Fenomenal, lumea e gîndită de poet în extreme : o dată se cîntă umezeala care pătrunde totul, altădată seceta care scurge apa din lucruri pînă la rădăcină. Teroarea de materialitate a lui Ioan Alexandru este o neputință a spiritului de a se elibera. Teluricul simbolizează „puterile diavolești, de dedesubt", pe care le-a evocat de Blaga. Desigur, nu este nici o opoziție : spiritul apare poetului înecat în materie ca într-o smpală groasă iar clocotirea materiei ca doborîndu-se prezenței acestui spirit încătușat. În centrul lumii violente a lui Ioan Alexandru se află o dramatică încercare a spiritului de a se separa de materie.

Ar fi fost poate de așteptat ca imaginația poetului să facă un salt și, după infernul materiei, să caute să exprime paradisul spiritului pur. Totuși *Vămile pustiei*, ultima carte a lui Ioan Alexandru, apărută anul trecut a provocat surpriză și nedumerire. Explicația trebuie căutată mai puțin în conținutul de reprezentări inefabile, cît în maniera abstractă, în retorica teologică, în care poetul se lasă adesea antrenat. Ce este Pustia ? Renunțarea la efemer, ca o condiție a marei poezii și totodată ca o asceză a spiritului. Poetul stă întors cu obrazul spre absolut. În raport cu versurile din *Infernul discutabil*, acelea din *Vămile pustiei* tind către puritatea metaforică. Spiritualizarea în conținut cerea dealtfel o tehnică adecvată. Nu e locul de a intra în amănunte și nici timpul de a discuta lirismul filosofic al Vămilor, îmbibat de motive livrești, dogmatic și impersonal. Ceea ce pare interesant de semnalat este cum o poezie a spiritului își construiește cu totul altfel de reprezentări decît una a infernului materiei. Stilul este acum acela laconic și hieratic al iconarilor :

> Asceții pustiului înșirați în Pustie
> Își dau din mînă-n mînă un ulcior
> În care Marea Moartă-i închisă
> Sub soarele dogoritor

Remarcabile, elegiile intitulate *Via dolorosa*, care evocă singurătatea sufletului închis în sine ca într-o asceză fără sfîrșit :

> Nu-i nimenea în lume mai singur decît mine...

Sînt semne că poezia lui Ioan Alexandru nu va rămîne aici. Cînd se vor limpezi unele ecouri de lecturi și experiențe spirituale mai noi, cînd poezia va izbuti să se desfacă de unele lanțuri neașteptate, nu este exclus să avem în Ioan Alexandru pe marele poet pe care generația lui ni l-a promis.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANȚA BUZEA a debutat la douăzeci de ani, în 1963, cu *De pe pămînt*, publicînd, în total, pînă azi, șase cărți de poezie.

Două poezii din volumul de debut sînt încă foarte frumoase. *Dor de ploaie* are măsura și ritmul eminescian din *Dorința*, *Singurătate* și altele, iar *Ninge lin pămîntul* este un descîntec suav al părului, într-o cadență legănătoare, sugerînd toropeala simțurilor, incipiența erosului :

Părul mi-era roșu cînd trecuse vara,
Părul meu de aur greu, nelegănat,
Prăfuit de ceață, țintuit de brumă,
Ninge lin pămîntul unde l-am culcat. (...)

Stau cu mîini legate, ascuțite-n creștet,
Nu mă pot întoarce să te văd cum vii,
Părul s-ar desface, aș orbi o noapte,
Și-ncă multe zile să-l adun n-aș sti.

Strînge-n pumni zăpadă și grămezi de bulgări,
Să-i arunci în părul care-abia-l mai țin ;
Se va face unul, poate, o agrafă,
Să-mi elibereze mîinile de chin.

Această mișcare lină de pendul, născută din intuiția unui profund ritm biologic, de mare efect liric, se remarcă și în alte peome. Ca și metaforele — părul, somnul, valul, vîntul, — el indică o stare de tînjire, de lingoare erotică, o amorțire a sufletului care pîndește trezia, sub semnul marii unduiri a naturii. Eminescianismul constă nu numai în cadențele ușor de recunoscut („Pentru vapoare, pentru catarge,) / Vîntul se duce, marea se-ntoarce"), dar, în definitiv, în acest acord dintre ritmul ființei și acela al naturii, care produce o beție nedeslușită, în participarea la misterul cosmic. Evident, tînăra poetă își deprinde deocamdată urechea cu muzici care nu-i aparțin, încercînd să le potrivească propriilor trăiri. Primele ei volume se caracterizează prin această nostalgie a unei cadențe ideale și trecerea sentimentului prin prozodia eminesciană („Femios văzuse omul aiurit de-atîta mare, / De pe culmile cetății gînditor a coborît...") nu e întîmplătoare. Poemele de debut ale Constanței Buzea sînt de o cuminție respectoasă, trădînd frecventarea unui singur model (poate inconștientă) de care poeta va încerca să se dezbrace mai tîrziu.

Norii și chiar *Agonice* înfățișează un moment de tranziție. Melodiile inițiale au dispărut și expresia a devenit mai prozaică (*Gînduri*, *Minus*, *Mărimea pămîntului*, *Camuflaje* etc.). Cîte un cuvînt zgîrîie urechea, prea abstract sau prea neologistic. Limbajul are pe alocuri un aspect rebarbativ. Însă defectul principal este de alt ordin : retorismul subtil, reflexivitatea, mai bine zis demersul fad-rațional al versului înrudesc poemele de acum ale Constanței Buzea cu acelea ale întregii ei generații, interesată peste măsură de o poezie pretins filozofică. Iată un exemplu tipic : „Un absolut și fantomatic dresaj / Deasupra mea se face / Rîzînd, cu dinții strînși primesc / Tutela gîndurilor tale, / Lăsînd un suflet pur figurii / Și sîngelui o fire moale. //

Scanned with OKEN Scanner

Primesc cu scurtă nepăsare / Proiectul cercului intim / Imit femei nemuritoare / În lanț ținîndu-se de brîu, / Risc timpul care mi se dase / Pentru lumină și adaos, / În aplecări de orb / La craniul universal și sfînt de grîu." Cîte un vers, ce-i drept, memorabil : „E un coșmar, oricum, să fii femeie" stă lîngă altele dizgrațioase : „De unitatea ta încăpătoare / Se spînzură destinul cel mai rău." Absolutul universul destinul, destinul, moartea, singurătatea, mila sînt temele pretențiaose ale acestor declarații lirice, din care nu lipsește uneori un patetism secret, sufocat însă de cuvinte excesive : „Ego, fiul cuiului însîngerat, / Ego, niciodată nu te pot înstrăina. / Sînt femeie care naște-ntr-una cuie(?!) / Fii și fiice ale cuiului însîngerat(!) / Sînt atît de singură în univers / Prin păcatul cuiului însîngerat, / Și nemîngîiată stau de dreapta smulsă, / Gol mi-e umărul cu care-am blestemat ; / Giulgiul de-acest gol s-a speriat." *(Golgota)*

Mult mai firești, în feminitatea lor neprefăcută, și care se exprimă direct, sînt poeziile din *Coline* și din *Sala nervilor*. Ele sînt niște confesii sentimentale, îmbibate de concretul peisajului, desfrunzindu-se de dorul iubirii, șiroind de ploaia tristeților de totdeauna ale femeii :

Plouă ca-n visul unui însetat,
In adăpost e cald, mă-ntind pe pat,
Pun mîimile sub cap și închid pleoapa.
Ah de mi-ar fi vreodată atît de dulce groapa.

M-aș mai gîndi la tine c-un infinit refren
Ce sună în ureche cum ploaia, cum un tren,
La desfrunziri, la restul acestui anotimp,
Aș fi un zar nesigur, ce se rotește-n schimb,
Un bulgăre din care fireșc aș contempla
Aceeași obsedantă și neatinsă stea.

Ce dor îmi e de tine acum, în acest ceas,
Cînd firea mea vorbește în plus, și tace-n glas !
Deodată sînt întreagă pe-o lume de migdale.
Ce blîndă pradă jindui să fiu privirii tale !

Iată chiar metrica potrivită pentru sentimentalismul sobru și duios al poetei, pentru resemnările ei pline de speranță. Sonetele din ultima carte sînt monotone, ca niște litanii discret tînguitoare, în iambi de unsprezece silabe, de o amărăciune inexplicabilă care se purifică în armonia incantatorie a cuvintelor. Cuvintele și tăcerile sînt deopotrivă de enigmatice. Originalitatea Constanței Buzea trebuie căutată în surdina acestor mărturisiri, de dorință sau de neliniște, murmurate cu o voce delicată și aproape solemnă, sfielnic rugătoare. Nici o altă poetă de azi nu are atîta misterioasă gravitate a tonului.

Volumul cel mai puternic și mai original al lui ION GHEORGHE este ultimul, *Megalitice*, 1972. Debutînd în 1957 cu poeme narative, Ion Gheorghe s-a afirmat ulterior printr-o particulară formulă lirică și care, cel puțin în *Cariatida* și în *Balada țăranului tînăr*, conținea groase reziduri prozaice. În *Vine iarba* și *Cavalerul trac* lirismul explodează,

Scanned with OKEN Scanner

în imagini teribile, amestec de tradiționalism și de expresionism. *Zoosophia* sistematizează această descoperire în versuri adesea foarte frumoase, dar minate de lipsa culturii istorice care-l împinge spre o viziune hibridă a trecutului (un soi de ortodoxism naiv și grosolan), fără valoare estetică propriu-zisă. Putem trece peste volume ca *Scrisori esențiale* și *Avatara* ca să ajungem la *Megalitice*, în care vizionarismul de esență mitică al poetului își dă întreaga măsură. Lumea țărănească, muncile cîmpului, mașinile și uneltele capătă proporții mitice. Ne mișcăm printre lucruri familiare și fabuloase totodată : poetul întrebuințează tonul, măreț și inspirat, al aedului din vechime ca să glorifice facerea pîinii sau a rachiului, semănatul cartofilor și a cepei, treieratul, plantarea viei, pregătirea seminței de grîu ș.a. Reprezentarea fenomenelor naturale prin zeități este tipic expresionistă. Vîntul, Soarele, Apa, Iarba sînt întruchipări ale unor Mume esențiale, simboluri ale forțelor ce zac în sînul materiei. Acest substrat cosmic ne izbește, de exemplu, într-o poemă extraordinară *(Descîntecul cartofilor)* care descrie un ritual bizar și grotesc al împerecherii, recurgînd și la motivul mitologic al Ledei :

Veni zeia cu umbletul ei grabnic, de știmă :
găsi la vadurile-mperecherii peri și fulgi, —
ca-ntr-un ospăț de ulii, —
locurile unde femelele-și primiseră-njungherea sublimă
erau pline de brazdele ghearelor, în care se
sprijiniseră, lucrînd, masculii :
și-a luat pururea virgina pe unul din voi :
în zgîrietura de pasăre, în scurmătura de fiară,
l-a semănat, l-a păzit, — și n-a dat altoi
și-a plîns și s-a olecăit zîna fecioară.
Veni lebăda cu pene albe, cu picioare roșii,
de-o întreabă : ce se vaicără ; de ce se olecăiește ;
îi ciupi pantofii, horbota rochiei, fluturii de pe
piepții cămășii,
îi mușcă din poală cartofii — ca niște capete de
pește ;
o strînse-n brațe cu aripile ; adună pe după ea
frunze, foi de toate vîrstele,
de fag, de răchită, de salce ;
i se cuibări-ntre genunchi, ca pietroaiele între
albiile dîrstelor
în care se pisează grîul și sarea — parcă-ar fi vrut
să se culce...

La urechi și la gît i-a pus frunză de plop galbenă ;
frunză verde, de fag, pe amîndoi sînii,
foi roșii, de stejar, la mijloc ; brîu de foi acolo
unde se leagănă fata,
fir galben de iarbă pe degetele mîinii.
O-acoperă, o-nvelește, o face să chicotească,
asemenea turturelelor în uguit :

Scanned with OKEN Scanner

o face să hohotească precum iepele cînd nechează ;
ca vacile cînd zbiară —
o ameţi scuturînd-o, legănînd-o cu aripile, cum
leagănă vîntul pomul pîrguit —

Într-o altă poezie, la fel de remarcabilă *(Descîntec)*, uciderea „boului-mire" este evocată în termenii unui ritual păgîn, de o epatantă şi totuşi poetică brutalitate, amintind de sacrificiile animalelor în vechime :

Sări cel ce-avea frînghii, te ghemui, făcu năvădeală
ca viermele de mătase ;
cel ce-avea topor dădu-n buturul coarnelor, ca
printre doi copaci ;
toporul sări şi luă foc straşina obşteştei tale case,
Unde-ai trăit cîte-o noapte cu miresele vaci ;
cînd ai ieşit din plasă, ca melcul negru din cochilie,
trăsniră frînghiile ca vrejul iederii pe rug, —
dar cel cu foarfeca reteză vinele-ţi mlădioase
ca lianele de vanilie ;
cel cu seceră, seceră gîrghiţa gîtului neştiutoare
de jug
Cl tot te-ai sculat la uşa templului de prăsilă,
te-ai udat pe prinzătorii tăi un rîu de urină (...)
ci veni sfîrşeala : păianjeni se puseră pe vitraliile
de aur ale vederii,
ci veni moartea cea dătătoare de friguri (...)
sîngele rupse ţărîna pe sub unghiile tale de criţă
şi-ai adormit cu supunere şi fără de zbucium.

Megaliticele sînt, în majoritate, nişte balade originale şi pline de forţă, care exaltă fondul primar şi rural al sensibilităţii noastre. Tradiţionalismul de culoare expresionistă al lui Ion Gheorghe face apel la imaginaţia populară, la marile mituri cosmice, la vechi ritualuri religioase spre a descrie muncile şi zilele satului. Poetul e un Hesios mai puţin sistematic însă mai capabil de metafore „învîtoşate" care ne vorbesc despre o seminţie de giganţi ce au păstrat contactul primitiv cu forţele oculte din univers şi-şi cioplește în piatră ori lemn chipurile zeităţilor ei misterioase. Uimirea în faţa civilizaţiei (*Machina* de treierat e un hibrid monstruos amestec de animalitate şi de tehnică, o şurubăraie forfotind de vieti) se uneşte cu anxietatea, ca la expresionişti. În *La capătul gigantului,* probabil piesa antologică a volumului, vedem cadavrul unui Gulliver uriaş, simbol al descompunerii şi morţii acestei lumi de stihii elementare, a satului gabulos din lirica lui Ion Gheorghe :

Trîntit cu faţa-n iarba rîioasă ca pielea vacii,
nepăsător de sine, cu botul pe labe,
bag seama că-i pe moarte de vreme ce gîndacii
urcă pe el şi-l umblă ca pe-un sac de boabe :

Scanned with OKEN Scanner

bag seama că-i pe moarte de vreme ce bondari
și gărgărițe — din cele ce-mping ouă și sfere de balegă,
roiesc în cîrduri nepăsătoare, și grase, si mari,
de se lovesc unul de altul, se răstoarnă, se-ncalecă.
De vreme ce stoluri de muște-i dau roată trupului
cu zumzăială și forfotă, cu spaimă și turbare —
trăind ca trîntorii în miezul stupului,
unde se plămădește mierea acestei țări multe
veacuri agrare !

Poetul scrie într-o limbă cu neputință de imitat, greoaie și discursivă, însă incandescentă, tîrînd peste toate obstacolele ca un șuvoi de lavă, resturile carbonizate ale vocabularului comun.

(N. MANOLESCU)

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

PROZA

În perioada cuprinsă între primul și al doilea război mondial, evoluția prozei se confundă cu aceea a romanului. E perioada în care romanul se impune ca specie dominantă în epica românească. Pînă la primul război nu putem vorbi (cu toată prezența unor narațiuni precum *Ciocoii vechi și noi*, *Mara*, *Viața la țară*, *Arhanghelii* de *romanul* românesc, putem doar consemna *romane*. Romanul românesc ia cu adevărat ființă în cadrul procesului de obiectivare a prozei, observat de E. Lovinescu, și este principalul rezultat al acestui proces. Apărut cu întîrziere, romanul nostru a fost silit să parcurgă un drum străbătut în alte literaturi în decurs de peste un secol. Așa se face că în deceniile interbelice coexistă formule ce amintesc de momente diferite din istoria romanului occidental (îndeosebi francez) și rus, fără ca vreuna să pară anacronică. *Ion* al lui Rebreanu e un „roman tolstoian" (E. Lovinescu), alcătuind împreună cu *Răscoala* o epopee a satului românesc. Balzaciană în intenție, vasta „cronică românească a veacului XX" concepută de Cezar Petrescu poate fi, de fapt, raportată mai curînd la ciclul romanesc al lui Zola. Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, încetățenesc modalitatea dostoievskiană și proustiană. Alți romancieri — între ei Camil Petrescu, Aton Holban — pornesc de la Gide, alții chiar de la James Joyce. Într-un moment în care aceste din urmă formule păreau că domină teritoriul epicii apare deodată un roman excepțional, de factură balzaciană : *Enigma Otiliei*. Și să nu uităm persistența pe tot parcursul perioadei interbelice a *prozei* ieșită din povestire, care nu se supune evoluției de la subiectiv la obiectiv a romanului. E o eroare, și Lovinescu a făcut-o, a extinde acest proces la, de exemplu, proza lui Sadoveanu. Sadoveanu e un autor „de început" tot așa cum e și unul de sfîrșit, de rafinament, al unei literaturi. Nu la fel, se înțelege, stau lucrurile în cazul unor romane superficial lirice, de fapt obiective, în care lirismul provine din insuficiența observației sau a analizei.

Acestea (unele din romanele lui Ionel Teodoreanu, George Mihail Zamfirescu, Cezar Petrescu etc.) sînt cu adevărat opere „de început", ţin, nici o vorbă, de copilăria romanului.

„Psihologia" romanului interbelic este explicabilă prin coexistenţa acestor vîrste diferite. Răsturnarea cronologiei firești, proustianismul precoce, întîrzierea procesului de obiectivare (pentru ca, nu de tot înfăptuit, să se şi producă reacţiuni) nu sînt altceva decît simptome ale unei crize de creştere, şi a învinui o formulă sau alta, ori a crede că una e mai legitimă decît celelalte e o îngustime primejdioasă.

În multe privinţe, cum e şi normal, romanul de azi nu poate să nu continue această ambiguitate : tradiţia nu se formează în cîţiva ani. Lucrul cel mai izbitor este că în toiul căutărilor, fără destulă perspectivă, fără o sedimentare mai adîncă, apar — la interval de cîţiva ani — cîteva romane foarte bune. Faptele ne obligă să constatăm că, din toate speciile, romanul s-a adaptat cel mai repede împrejurărilor noi create de evoluţie. Aporape fără excepţie, întîiul deceniu republican e dominat de roman. Pentru ca, după 1959, să se constate semne de inerţie. Situaţia aceasta, aparent ciudată, are o explicaţie simplă. Marile romane scrise în perioada 1948—1959 au, aproape toate, un punct de pornire în vechile realităţi sociale şi un caracter, într-un anume sens, polemic. Scriitorii reiau temele tradiţionale fundamentale (uneori propriile lor teme) — problema ţărănească, drama intelectualului în societatea burgheză, istoria — din perspectiva revoluţiei socialiste, propunînd soluţii umane, sociale, filozofice noi. Romanul contemporan începe în acest dialog cu trecutul, posibil într-o epocă agitată, de fierbere, de răsturnări, de restructurări esenţiale. Dar în afara acestui dialog cu trecutul (reluat şi mai tîrziu, mereu, sub unghiuri diferite) romanului i se deschide, după 1944, un alt cîmp de investigaţii, tot aşa de întins : societatea contemporană. Nu mai e vorba, în acest caz, de a găsi soluţii noi la probleme vechi, ci de a descoperi problemele înseşi. Situaţia romanului poate fi rezumată astfel : pus în faţa unor întrebări necunoscute, romanul se îndreaptă un timp spre trecut, ca spre o realitate familiară, încearcă să rescrie, cu alte cuvinte, istoria, după care se întoarce la prezent, pentru care însă nu este pregătit de la început. Multă vreme însă nu poate depăşi înregistrarea superficială a evenimentelor. Fascinante, evenimentele refuză să-şi dezvăluie semnificaţiile mai adînci. Entuziaste întreprinderi de pionierat, multe din romanele lumii contemporane (insurecţia, primii ani de revoluţie, viaţa clasei muncitoare, satul în transformare socialistă, apariţia noii intelectualităţi, relaţiile umane schimbate etc.) nu sînt decît investigaţii superficiale, limitate. Cînd cu timpul, lucrul acesta începe să se simtă, în evoluţia romanului intervine o vîrstă ingrată, romanul intră în criză. Această inerţie temporară nu e nefirească şi, spre 1968, apar semne de schimbare. După ezitări, incertitudini, rătăciri, romanul îşi regăseşte treptat obiectul cel mai direct şi natural — lumea contemporană — nu, desigur, cu mai puţin entuziasm decît altădată, dar mai lucid, mai calm. Asistăm la o revitalitate a genului.

(N. MANOLESCU)

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL SADOVEANU

Ataşat din primul moment revoluţiei populare, Mihail Sadoveanu (1880—1961) şi-a rostit în numeroase rînduri, prin viu grai şi în scris, adeziunea la opera de prefacere structurală a societăţii, de aşezare a ei pe noi temelii. În prefaţa la volumul *Caleidoscop*, bunăoară, cîntăreţul de altădată al unei existenţe integrate naturii primare, sălbăticiei superbe, opusă spoielii de civilizaţie a lumii filistine, celebrată ca fiind — din punct de vedere uman — superioară vieţii dintr-o societate schiloditoare de suflete, pledează cu înfocare pentru abandonarea patriarhalităţii şi înrolarea ei în concertul popoarelor înaintate.

„Criminal cine doreşte ca ţăranul nostru să rămînă în starea în care a ajuns, deficitar în gospodăria lui, subnutrit, ruinat de boli sociale ! Criminal cine nu înţelege că de la vremea eroică a lui Ştefan Vodă cel Mare şi Sfînt şi a păstorilor liberi, pînă astăzi, s-a produs un proces de scădere şi degenerare a acestui popor cu preţioase însuşiri ! Criminal cine îl doreşte neschimbat, avînd în ochi viziunea unui trecut de mult perimat sau viziunea de cromolitografie a patrioţilor din România de ieri.“

Convingerile scriitorului militant nu puteau, bineînţeles, să nu-i fertilizeze creaţia. *Păuna-Mică*, primul său roman de după 1944, povesteşte despre un grup de refugiaţi, stîrniţi de nenorocirile războiului din urmă de pe sălaşurile lor şi oploşiţi pînă la sfîrşit într-un sat dunărean nu departe de Brăila — Păuna. După izgonirea fasciştilor, cînd guvernul democrat trece la înfăptuirea reformei agrare, „fruntaşii păunei“ găsesc cu cale „să-i lepede pe asemenea locuitori vremelnici într-o latură“, ca să nu intre ei, nişte venetici, în proprietăţile nouă. Drept care „orfanii“, cum îşi zic ei înşişi, sînt „împinşi afară din sat“, pe „o limbă de pămînt, mai mult mlaştină“. Iată, astfel, întemeiată o colonie, pe care „adunaţii“ o botează Păuna Mică, spre a se deosebi de sat, Păuna Mare.

În *Păuna Mică* îl găsim pe Mihail Sadoveanu aşa cum îl ştim : cu farmecul singular al istorisirii, cu a sa atît de originală poezie a naturii, cu umorul său fin şi adînca înţelepciune ; remarcăm totoadată o notă inedită, puternic subliniată, descoperirea sensului vieţii omeneşti în activitatea de transformare a realităţii. Spre deosebire de literatura sadoveniană din trecut, ce slăvea îndepărtarea unor suflete dîrze, nesupuse samavolniciilor, de lumea în care domnea exploatarea, *Păuna Mică* propagă cu înfocare emanciparea din primitivitate, ieşirea din izolare şi avîntarea umilinţelor de ieri, unire, spre zarişte neasemuită a viitorului. Aceasta nu înseamnă lepădare de trecut, desconsiderearea înţelepciunii străvechi ; înseamnă dimpotrivă, urmarea acelei înţelepciuni, deslușirea îndemnurilor adînci conţinute în zicerile bătrînilor. Ar fi, nu o împlinire, ci o tăgăduire a învăţăturii din veacurile depărtate, stăruirea în rutină şi inerţie, căci — glăsuieşte un personaj al romanului, Badea Neonil Rosca, „cărturar şi filozof“ — „dacă înţelepciunea bătrînească povăţuieşte, după credinţa unora, la nelucrare, zicînd : „încetul cu încetul se face oţelul“ şi că „graba strică treaba“, prea uşor se uită că o altă vorbă a unor bătrîni şi mai înţelpţi spune că „lucrul de azi să nu-l laşi pe mîine“ şi „fierul să-l baţi pînă-i cald“. Prin pilde

felurite, Neonil filozoful arată că rostul vieții e o înălțare fără popas, o neîncetată sforțare de despicare a tuturor tainelor ce înconjoară firava dar izvoditoarea de minuni ființă cugetătoare. După spusele lui, „lenea de a cugeta e treaba cea mai ușoară și boala cea mai grea". Îndeobște, în voroava sa, Neonil aduce „duh de critică și neliniște", propovăduind că „nu-i sănătos și nu-i înțelept să rămînem și noi cum au rămas oamenii din vechi, la car cu boi și la opaițe, pe cînd lumea nouă fuge cu automobilul, cu trenul, cu aeroplanele și se luminează electric". Înțeleptul Neonil vrea să aibă dreptul de a se înfrupta „din bunurile acestei vieți, aici pe pămînt", dorind o săltare din „singurătatea neștiinței" și „plictisul nopților de dechemvrie", aflînd „desfătarea și cunoașterea în cărți, în cinematografie și radio".

Un spirit al înnoirii, o aspirație năvalnică spre existența civilizată, potrivită secolului nostru de transformări, stăpînește colonia dezmoșteniților de adineaori. Întemeietorii noii așezări se străduiesc nu numai întru îndestularea nevoilor trupești, ci, cu aceeași rîvnă, caută să-și dureze un trai de oameni ridicați, confortabil, luminat de văpaia învățăturii. Dimineața se trezesc la cîntarea „cocoșului de nichel", adus de meșterul Rafailă, adică a ornicului deșteptător, spre deosebire de eroii sadovenieni din trecut al căror ceasornic era un cocoș în carne și oase, purtat în traistă și ospătat la nevoie (Ionuț-Păr Negru din *Frații Jderi* își mănîncă „ceasul"). Semnele vremii sînt citite de Traian Mînecuță, copilandrul de o neastîmpărată deșteptăciune, în zborul gîzelor și glasul aripatelor, dar meșterul Iosif Rafailă ghicește mohorîrea timpului din zbrnîitul antenei de la aparatul de radio. În serile de iarnă, coloniștii petrec ascultînd istorisiri ale lui Gheorghe Omu, cel mistuit de chinul unei cizme nerăzbunate, și pilde ale lui Neonil Roșca, dar și dansînd în ritmul muzicii adusă pe undele văzduhului, din București și din toate ungherele țării. În înfățișarea muncii și sfaturilor pe care le țin eroii, *Păuna-Mică* realizează un adevărat poem al transformărilor înnoitoare, al progresului. Dar, în pofida încîntătoarelor frumuseți, desfășurarea acțiunii devine, de la un punct, neconvingătoare. Animat, într-o vreme cînd problema cooperativizării încă nu se punea în mod practic, de convingerea că ridicarea țărănimii la o nouă viață poate deveni fapt numai prin lucrarea pămîntului în comun, cu mijloacele tehnicii moderne, marele prozator scria Păuna Mică, încă nedeslușit formele unirii gospogăriilor individuale fărîmițate în mari cooperative. Cooperativizarea nu e înfățișată ca un proces istoric obiectiv, necesar, ci mai degrabă ca un rezultat al entuziasmului unor oameni năstrușnici, efect, în cazul concret, al propagandei unui meșter care „lucrează cuminții și vorbește nebunii". Autorul romanului *Păuna Mică* se găsește încă sub influența doctrinei poporaniste.

Dacă *Păuna Mică* crează un încîntător dar neverosimil tablou al înaintării spre o viață nouă, anticipînd într-un mod nerealist, utopic, stadiul transformării socialiste a satului, *Mitrea Cocor* atestă o adevărată înțelegere ideologică a drumului istoric parcurs de țărănimea săracă după al doilea război. Problema socială e adusă aici în plim plan, ea furnizează toate elementele subiectului. Nu-i vorba, toată literatura lui Sadoveanu e socială, revelînd destine individuale determinate de poziția oamenilor în societate, de contradicțiile inerente unei societăți scindate

Scanned with OKEN Scanner

de sărmani și avuți. De obicei însă, contradicțiile sociale se reflectau în opera din trecut indirect, surprinzîndu-se derivațiile, consecințele acestora în viața intimă a personajelor, Sadoveanu crea de preferință, înainte de eliberare, eroi aflați, într-un mod sau altul, în conflict cu societatea crudă și nedreaptă, și își manifestau aversiunea față de ea în răzvrătiri anarhice, traduse fie în înfrățirea cu negrele pustietăți (sau în cazuri optime în însingurarea pe fișia de pămînt proprie, ferită, măcar de timp, de izbeliști), fie în pribegie ori în bîjbîieli prin negura visului.

În *Mitrea Cocor*, problema raporturilor de clasă între boier și țăranul dezmoștenit formează însuși cheagul acțiunii și conflictul povestirii reflectă contradicția esențială, ireductibilă, opoziția de interese între două lumi. Aproape în fiecare povestire a lui Sadoveanu e vorba de o răfuială între boier și țăran, dar despre aceasta aflăm din istorisirea vreunui drumeț amărît fugar hăituit ca o sălbătăciune, care la un pahar de vin își descleștează limba spre a-și dezvălui „taina", pentru ca apoi să se prăbușească din nou într-o tăcere de moarte. În *Mitrea Cocor*, vrăjmășia dintre eroul principal și prigonitorii lui nu mai e o simplă destăinuire în șoapte înfiorate între două veșnicii de tăceri ; ea evoluează sub ochii noștri, în scenă fiind aduși atît asupritorii cît și asupriții, în tot cursul istoriei ce se povestește. Iar încheierea istoriei este cu desăvîrșire alta decît toate celelalte pe care ni le dăruise anterior scriitorul, vreme de aproape o jumătate de veac. Pentru întîia oară, un erou sadovenian dobîndește biruință asupra potrivnicului nu răpunîndu-l și logodindu-se apoi cu tăcerea codrilor, ci îngenunchindu-l prin forța unită a celor năpăstuiți, întemeind împreună cu aceștia — în mijlocul societății organizate, iar nu în taina sălbăticiei — o nouă așezare socială.

Mitrea Cocor nu e un revoltat anarhic, ci un revoluționar. Aducînd la Dropii vestea împropietăririi el vestește împlinirea unui vis milenar al mulțimilor. Din păcate, istorisirea este profund adulterată de schematism și tezism naiv, vizibile și în vorbirea personajelor. Față în față cu schingiuitorul tinereții lui Mitrea îi vorbește acestuia în lozinci : „Poporul a venit să ia în stăpînire pămîntul său după lege." Apoi, mai apăsat : „Partidul a făcut dreptate. Pămîntul e al celor care îl muncesc."

Prin dezvăluirea aspectelor sumbre ale vieții țărănești Mitrea Cocor propune o viziune a realității rurale diametral opusă celei pe care o plăsmuise literatura de orientare sămănătoristă, ce idealiza înapoierea feudală a satului și, denaturînd raporturile de clasă obiective, înfățișa boieri și țărani trăind în armonie uniți împotriva arendașului, de obicei străin, care amenința paradisul patriarhalității lor. Implicația polemică este proprie și celorlalte opere cu subiect din viața satului, scrise de Mihail Sadoveanu în anii socialismului. Prezența simbolică în *Nada Florilor* (scriere mult superioară artistic) a muncitorului pătruns de conștiința revoluționară, Alecu Dumitriu, sub călăuzirea căruia băiețandrul Culai pornește „spre timpuri noi", în timp ce moș Haralambie, personaj de baladă, se îndreaptă „spre amurgul său inexorabil", echivalează cu o reconsiderare profundă a viziunii create în *Împărăția apelor* (cartea retopită în *Nada Florilor*) sub o nouă înfățișare, în cadrul căreia raiul primea înfățișarea unei lunci sălbatice,

a unei Robinsonii. Chipurile și tablourile dintr-o gospdărie agricolă de stat, pictate în *Aventură în Lunca Dunării*, învederează de asemenea la ridicarea scriitorului la o înțelegere a sensului dezvoltării sociale ce nu-i era accesibilă în vremea cînd, în *Demonul tinereții*, spre pildă, descria ciobani pe jumătate sălbatici, deprinși a bea rachiu la hanul lui Ieremie și a-și unge pletele cu unt.

Fruct al maturității creatoare, *Nicoară Potcoavă* sintetizează toate sau aproape toate însușirile artistice proprii autorului. Visul aureolează observația realistă, vraja poetică transportă narațiunea ținuturi mirifice, umorul mlădiază, nuanțează și adîncește înțelesurile și opera întreagă, prin fiecare detaliu, e o carte a înțelepciunii. Deși *Nicoară Potcoavă* reia subiectul și personajele din *Șoimii*, avem de-a face cu o scriere pe de-a-ntregul nouă. Romanul apărut în urmă cu cincizeci și ceva de ani era producția unui debutant, o povestire eroico-romantică, diferită numai prin superioritatea artistică, nu și prin plasma concepției, de aventuroasele istorisiri cu haiduci, atît de frecvente pe la sfîrșitul secolului trecut și atît de îndrăgite de elevul fălticenian ce semna în reviste M. S. Cobuz, după ce, mai întîi, comisese mai multe „romane haiducești", destinate flăcărilor. Intitulată mai întîi *Frații Potcoavă*, scrierea constă din istorisirea diaconului Radu Suliță care evoca peripețiile „șoimilor" lui Ion Nicoară Potcoavă, insistînd asupra pitorescului și aventurosului. Trecută, în *Șoimii*, la persoana o treia, narațiunea se menține alertă, sfătoasă, cu efuziuni patetice, colorate uneori ironic, cu uimiri simulate și familiarități de ton în care se pot recunoaște reminiscențe din Creangă. Pentru că această operă de tinerețe, fremătătoare, exuberantă, să devină o carte a înțelepciunii, a fost necesară maturizarea deplină a creatorului, realizată prin eforturile unui șir de decenii.

S-a recunoscut de către cei competenți în materie că scrierile istorice ale lui Sadoveanu reconstituie tabloul epocilor trecute cu exactitate științifică. *Nicoară Potcoavă* e concludentă în acest sens. Ne aflăm în plin apogeu al feudalismului și figura tipică a epocii e boierul velit cu tendințe de suveranitate absolută asupra domeniilor sale, pornit să-și sporească moșia și brațele de muncă prin aservirea rezeșilor, adversar al puterii centralizate, gata să dea sprijin dușmanului din afară împotriva domnitorilor patrioți. Boierii — notează scriitorul — „își sporeau tot mai mult lăcomia de a apuca sinic ocinele răzeșilor și storceau fără nici o cumpătare pe țăranii plugari". În amintirea celor prigoniți stăruie, de aceea, vremile cînd puterea boierilor era hotărnicită și figurile voievozilor care n-au pregetat să vegheze cu sabia la păzirea rînduielilor drepte sînt pomenite cu evlavie. Numele lui Ion Vodă cel Cumplit revine mereu pe buzele celor dezmoșteniți : — Numai la domnia lui Ștefan Voievod a fost tot astfel, s-a împieptoșat, foindu-se cu mărire Haramin. Sabia lui Vodă a ocrotit pe mișei. Dar eu aș putea spune cu dreptate că a lui Ion Vodă sabie a tăiat mai mulți boieri decît a bătrînului. Căci la vremea bătrînului, boierii n-au cutezat să facă atîtea blăstămății cîte se văd săvîrșindu-se în zilele noastre."

O scenă din *Nicoară Potcoavă* înfățișează pregnant chipul în care boierii îi aduc pe răzeși în stare de vecinie, desconsiderînd toate uricele acestora, pecetluite cu sigiliul vechilor voievozi. Din răzășia Filipenilor

n-au mai rămas decît două „curți slobode" : a presviterei Olimbiada și a morarului Sandu Gîrbovu. Asupra acestuia din urmă se năpustesc, într-o bună zi, doi slujitori boierești cu hotărîrea „să tăiem și să poprim lăptocul morii tale", deoarece „așa-i porunca boierului, ca la Filipeni să nu se afle altă moară". Cum bătrînul nu cunoștea legalitatea unei asemenea porunci, slujbașii îl iau la bătaie.

„Atunci burduhănosul m-a tras de pulpană în moară și m-a plesnit peste gură. M-au trîntit jos și m-au ferchezuit cum făcuseră și alți slujbași de aceștia în alte rînduri, după ce, tot așa, întîi i-am hrănit cu mălaiul meu și cu peștele meu".

Nu e de mirare că hapsînii dedați la asemenea „blăstămății" se opun cu dușmănie turbată domnitorilor hotărîți să ocrotească drepturile țăranilor pe care se sprijină în lupta împotriva jugului otoman. Pe Ion Vodă l-a vîndut sfetnicul său cel mai apropiat, pîrcălabul Ieremia, pomenit de norod cu scîrbă și blestem. Subiectul povestirii *Nicoară Potcoavă* se rezumă la urmărirea, prinderea și judecarea acestuia.

Doborîți în înfruntarea cu potrivnicii lor, țăranii liberi se îndoaie sub povara șerbiei și numai în rarele sfaturi de taină, bunăoară în jurul unei ulcele cu vin „în cinstita crișmă" a lui Gorascu Haraiman, își regăsesc sentimentul propriei demnități umane, se simt din nou ei înșiși. Viața slobodă le apare ca un miraj, un rai pierdut, pe care-l evocă în istorisiri captivante adesea prin cuprinsul lor, fermecătoare întotdeauna mai cu seamă prin nostalgia, patosul îndurerat, nespusa înfiorare a retrăirii unor momente fără asemuire. Cei care nu mai pot îndura obida și umilința își iau lumea în cap, nu înainte de a „judeca" în felul lor strîmbătățile, „pustiindu-se" în vreo mănăstire ori ațînînd la locuri ferite calea răilor. E un mod de autorealizare, de căutare a existenței demne a „raiului". Cuviosul Agatanghel se dezvăluie astfel unor prieteni drumeți nimeriți peste noapte la mănăstirea al cărei portar este : „— Răzeși am fost și-am rămas la sapă de lemn și pentru o pită ne-am dat robi. Așa că, alungînd țărani șerbi, nu putem ieși din starea asta decît hălăduind la o mănăstire, ori intrînd în cinul preoției de mir. De aceea aici noi trăim într-o bună înțelegere și frăție, ca unii ce am scăpat de iad și ne aflăm lîngă poarta raiului". Cucernicii monarhi trăiesc într-o netulburată vecinătate cu un om numit Strămurare, al cărui sălaș se află într-o rîpă stearpă ce-i zice Pietrăria, „...fiind de meserie hoț". Hoția practicată de Strămurare și ceata lui, haiducia („iar ei scuturau numai bărbi de oameni bogați și spintecau chimiruri grele") e socotită, cu toată seriozitatea, o îndeletnicire la fel de cinstită ca oricare alta și cînd călugărul lămurește că „a doua zi fiind sfîntă sărbătoare", hoții „nu se cade să lucreze și se hodinesc", în vorbele lui nu răzbate nici o nuanță de ironie. Iată, prin urmare, temeiul izolării atîtor eroi sadovenieni, temeiul însingurării, al fugii lor din lume. Nu e vorba nici de mizantropism, nici de un „instinct al sălbăticiei", cum s-a afirmat uneori, ci tocmai de o sforțare, potrivită condițiilor istorice, de a salva, prin lepădarea lanțurilor, valorile umane esențiale.

Poziția socială specifică, modalitatea particulară a rezolvării problemelor de viață dictate de condițiile existenței în societate hotărăsc, împreună, desigur, cu ineditul viziunii artistice, fizionomia cu totul

originală, inimitabilă a eroilor lui Mihail Sadoveanu. În întreaga operă, țăranii, pădurarii, vînătorii, pescarii, prisăcarii, călugării, haiducii toți cei ce trăiesc aproape de natură reprezintă o îmbinare de comun și excepțional, de real și mitologic. Oamenii aceștia trăiesc în realitate, în cotidian, abandonîndu-se în același timp visul ; sînt ei înșiși și imaginea lor ideală. Dorul libertății, aspirația spre o existență demnă, se manifestă atît de nestăpînit încît tot ce amintește slobozenia, orice gest ce ar ținti în vreun fel înfăptuirea acestui vis, dobîndește dimensiuni miraculoase, nimb de legendă. Așa se face că, în evocările unor timpuri săvîrșite, eroii isprăvilor îndrăznete sînt preamăriți cu o venerație nețărmurită, întocmai ca niște semizei. În această privință — și nu numai în aceasta — similitudinea reprezentării vieții în literatura lui Sadoveanu cu aceea din operele clasicilor din antichitate e vădită. Se poate vorbi la scriitorul nostru, de un realism mitologic, în sensul că datele existenței palpabile sînt astfel subsumate unui tîlc superior, concepute sub specia absolutului că, fără vaporizarea conturului concret, apare uluitor în lumină ceea ce e statornic în lucruri, etern, de nezdruncinat. Eroii lui M. Sadoveanu sînt oameni transsubstanțiați. Zeii și eroii mitologici erau înzestrați cu toate virtuțile și patimile omenești, depășind pămîntenii numai prin gradul puterii și prin faptul că nu cunoșteau moartea. Nimic din cele omenești, înălțări și slăbiciuni, nu e străin eroilor sadovenieni, inși pieritori, adesea umili și sărmani, bîntuiți de toate vitregiile sorții, dăruiți însă cu o înțelegere (explicitată verbal sau numai implicată în conduita lor) — a temeiurilor lumești, care îi rînduiește mai neclintiți decît stîncile și codrii seculari. „Nu voi pieri deplin“ zice Nicoară Potcoavă, eroul sublim, umanistul cunoscător al culturilor străvechi, scrutătorul tainelor vieții și morții, marele iubitor de oameni, înțeleptul ce consultă „stelele veșnice“ în legătură cu omenești frămîntări.

Nicoară Potcoavă nu e, desigur, un om ca alții ; este o individualitate unică, fără precedent în opera creatorului său. Poate nici nu e un om pieritor, ci „un vis al noroadelor“, plăsmuire ideală figurînd aspirațiile nobile ale celor mulți, ideal de înțelepciune și umanitate. „Acest bărbat domnesc — cugetă cineva — a lepădat de la sine bunurile trecătoare și-n el stă mai presus de toate lumina cea fără de amurg a unei iubiri către cei pe care răposatul Ion Vodă i-a numit „sarea pămîntului“. Nicoară Potcoavă a ajuns la o filozofie avansată, văzînd în om ființa supremă ; — „Ah, prezviteră, dacă ar fi milă și dreptate dincolo de stele... Dar nu-i. Cerul e pustiu și nu răspunde desnădejdii noastre. Puterea cu care biruim pustia morții nu e decît în noi, mișeii pămîntului“.

La asemenea concluzii limpezi nu ajunge nici un altul dintre ceilalți eroi sadovenieni. Dar, toți eroii pozitivi profesează implicit, la trepte de conștiință cu totul diferită, firește o aceași concepție și un ideal comun de viață, mobilizați fiind de aceleași comandamente etice. Trăim în efemer, ei înfruntă și biruie vremelnicia prin îndîrjirea voinței de a duce o viață în concordanță cu desfășurarea neabătută a întregului cosmos. „Soarele își umblă nebiruit calea ; așa au lege a sufletului unii bărbați, de la răsăritul la asfințitul lor“, îi scrie lui Nicoară presvitera Olimbiada. Nebiruiți ca stihiile, nestrămutați în

Scanned with OKEN Scanner

drumul destinului lor precum astrele, eroii lui Sadoveanu sînt, deci, nu numai tipuri ale unei epoci anumite, ci simboluri ale unei străvechi înţelepciuni.

Valabil e pentru întreaga creaţie a scriitorului, aceste observaţii îşi găsesc în Nicoară Potcoavă argumentarea deplină. La grade variate ale iniţierii, eroii acestei povestiri sînt un soi de magi, tîlcuitori ai semnelor pămînteşti şi cereşti, împlinitori ai unei sacre meniri. Zece pribegi, călări, în frunte cu hatmanul de la Pragurile Dniprului, măria sa Ion Nicoară Potcoavă, străbat, întovărăşiţi de cîteva care neumblaţi, prin codri, îndreptîndu-se în taină spre Ucrania, în urma unei neizbînzi. Au încercat anume, aceşti oşteni deghizaţi în neguţători, să răpună pe Ieremia, trădătorul domnului său, năvălind în Iaşi noaptea, fără a găsi însă ceea ce căutau. Acum măria sa e rănit, zace în cer cu figura slăbită, ochii, stinşi, aiurind. Numai meşteşugurile doftoriceşti ale Olimbiadei presvitera îl vor izbi de pieire. În văpăile suferinţei, hatmanul nu are decît un gînd, gîndul datoriei cumplite de a răzbuna uciderea mişelească a fratelui său. Fără împlinirea acestei îndatoriri, viaţa apare lipsită de sens, inutilă, împovărătoare, deoarece pedepsirea crimei reprezintă un imperativ moral categoric, o cerinţă de nezmintit a justiţiei elementare, înfăptuind, ca în tragediile antice, un verdict al destinului. Nicoară „se adînceşte într-o jertfă voită. În el hotărîrea statornică roade ca viermele rumeneala mărului. Suferă că-i pribegit de ţară, că se va duce tot pribeag, în ţara prietenilor lui, suferă că nu ştie care-i taina zilei de mîine, care-i va fi ceasu întoarcerii şi în ce chip va dobîndi izbînda. La oameni ca el viaţa-i luminată de hotărîrea cea neşovăitoare..." În clipele de luciditate dintre leşinuri, eroul cugetă la împlinirea misiunii ca la o îndeletnicire curentă, de la sine înţeleasă, în firea lucrurilor. Ortacii săi, de la uncheşul Petrea Gînj, părintele neştiut al hatmanului, pînă la scripcarul Ilie Caraiman, împărtăşesc desăvîrşit hotărîrea teribilă şi nu numai ei, dar toţi oamenii drepţi, cazaci şi chiar tătari, toţi pe care i-a zguduit jertfirea lui Ion Vodă. Lupta împotriva neoamenilor constituie pentru eroii lui Sadoveanu, în anumite situaţii, însăşi raţiunea vieţii, suportul ei. Un erou din *Nicoară Potcoavă*, neliniştitul, încîntătorul Ghiţă Botgros formulează ideea aceasta astfel : „...dacă nu săvîrşim nimic, nevrednici vom fi, nevrednici vom pieri !" Şi nu rămîne la vorbă, ci porneşte aievea, „pe furtună, unde se bat munţii în capete !" ajungînd curînd să fie slăvit în cîntecele poporului ucrainean sub numele de Jurii Botgrozna. Iar Nicoară Potcoavă îşi tălmăceşte în fraze inspirate convingerea despre preţul eforturilor omeneşti. „— După ce se va priboli lumea de lingoarea în care se află, apoi să ştiţi că se vor naşte oameni noi care vor clădi o lume mai bună. Înflori-vor flori şi se vor pîrgui holde pe gunoaiele trecutului. Noi nu vom mai fi. Dar pînă atunci să lucrăm pentru dreptate, să împlinim poruncile pe care le-avem." Săvîrşirile măreţe, slujirea idealului rînduiesc individul trecător în rîndul celor fără de moarte. „Unii îşi trăiesc viaţa, alţii o închină unui vis ; unii rămîn singuri şi se vestejesc — alţii înflori-vor iarăşi din moarte fraţii lor de mîine".

În înţelegerea omenirii omeneşti superioare rezidă temeiul întregii alcătuiri psihice a eroilor sadovenieni, temeiul echilibrului lor lăuntric, al calmului şi lucidităţii necontenit manifeste. Filozofia lor practică

Scanned with OKEN Scanner

se traduce într-o împăcare deplină cu ordinea universală, cu alcătuirea firavei fiinţe trecătoare, într-o seninătate epicureică. Idealul lor etic îl reprezintă urmarea legilor de veci ale existenţei şi nu vom întîlni în toată opera un personaj chinuit de neliniști metafizice. Eroii lui Sadoveanu sînt, prin definiţie, realişti, de un realism corespunzător împrejurărilor în care vieţuiesc. Ei tind spre o împlinire în cuprinsul vieţii reale, pămîntești şi faptul de a fi încălzit de soare, stropit de picurii ploilor, mîngîiat de vînt, destul de a respira miresmele codrilor, de a deşerta oale de vin, ascultînd sunet dulce de cîntec, în concepţia lor, o fericire ce răsplăteşte truda vieţii.

A trăi în pace, într-o desăvîrşită frăţie şi conlucrare cu cei mulţi, gustînd dulceaţa lumii şi sporind-o. — iată înţelepciunea. Înţelegerea este fundamentul nezdruncinat al optimismului, al statorniciei, împăcării lăuntrice, tradusă într-o molipsitoare bunătate. Ca în toată literatura auturului, în *Nicoară Potcoavă* cunoaştem oameni cu inimă largă, prietenoşi, gata să lege frăţie într-o clipă cu străinul ieşit în cale. Cu cîtă emoţie aminteşte cineva timpurile cînd podgorenii din ţinutul Tecuciului, fiind încă liberi, ieşeau la vremea culesului, poftind „pe trecătorii creştini de la drumul mare să vie să bea fără parale, de pomana răposaţilor părinţi“ ! Întîlnindu-se unii cu alţii la un popas, oameni ce nu s-au văzut de cînd sînt devin pe loc fraţi de îndată ce află că îi pasc aceleaşi nevoi şi-i ard năzuinţi comune. Se împrietenesc adesea, fără a-şi şti măcar numele unul altuia, zicîndu-şi afectos „prietene drumeţ“ sau „prietene străine“. Cînd e să treacă în Ucrania, ceata lui Nicoară e ajutată dezinteresat de nişte pădurari cuceriţi de minunăţia sunetului de corn stîrnit de Ilie Caraiman. „Drumeţii străini s-au bucurat de bunăvoinţa unor fraţi necunoscuţi pe care nu-i văzuseră şi poate nu-i vor vedea decît în această clipă de întîlnire.“ Nu pot închipui eroii lui Sadoveanu o mai aleasă bucurie decît aceea de a se afla cu prietenii la sfat, mai ales dacă nu lipseşte oala de lut cu vin, fie acesta oricît de acru. Zice un morar : „— Muşteriii mei cu tăbîltoacele, cinstiţilor drumeţi, se adună mai pe seară după ce se întoarce lumea de la cîmp şi de la treburi. Macină rîjniţa grăunţe : măcinăm şi noi vorbe, punînd ţara la cale...“ Despărţirea de prieteni e grea şi badea Ghiţă Botgros, nimerit la hanul lui Gorăscu, caută pretexte de a zăbovi între oamenii îndrăgiţi, deşi pornise la drum cu o treabă ce n-ar trebui să sufere întîrziere. „Aş vrea să te întreb ceva, prietene“ — îi zice unul. Şi el răspunde : „Întreabă-mă cît de multe, ca să mai pot sta.“ Istoriile din vechime, veştile, tot ceea ce sporeşte cunoaşterea îi bucură pe oamenii de soiul lui Badea Ghiţă : „— Prietene drumeţ, s-a umflat din foale Gorăscu Haramin ; dacă ştii, nu ne pedepsi ; spune ca să ne izbăveşti de neştiinţă.“ Iar altcineva strigă : „— Spu-ne, prietene străine, însetaţi sîntem ca cerbii, după apa de izvor...“

Dragostea de om se exprimă în nenumărate moduri în opera lui Sadoveanu. În *Nicoară Potcoavă*, umanismul eroilor se manifestă — mai accentuat decît în alte scrieri — între altele, în prieteniile ce le încheie oameni de provenienţă naţională diferită. Nicoară e prieten vechi, nedespărţit cu evreul Iacob Lubiş, numit în copilărie Cubi Lubiş, filozof. Alt prieten apropiat îi este Pan Tadeus Kopiţki, soltuz de la Movilău. Moş Petrea Gînj e legat cu tot ce are mai bun în el de cazacul Elisei

Scanned with OKEN Scanner

Pokotilo. O prietenie sinceră se încheagă între cazaci, moldoveni și tătarii lui Demir-Ghirai-Han. Vrednicul oștean al lui Potcoavă, Ilie Caraiman, e țigan. Dincolo, în Moldova, răzeșii de la Bacău trăiesc în bună vecinătate cu ciangăii. Trăind astfel, oamenii găsesc viața frumoasă, se bucură că le-a fost dat să vadă lumina, iar noaptea nu o privesc nici ca pe mîntuire, dar nici ca pe o năpraznă de care să se cutremure. Stingerea ființei trecătoare e văzută, cu o surprinzătoare luciditate, ca o trecere dintr-o formă a întocmirii trupești în alta. Unde se duce omul după moarte? Nu găsim un singur erou care să-și imagineze „viața de dincolo" ca o viețuire în raiul sau iadul bisericesc. Moș Savu Frăsinel știe că „ne-om duce și noi, eu și cu baba Cireașa, unde se duc toate... unde se duc și aceste frunze de frasin zburate de vînt..." Întocmai ca niște învățăcei ai lui Epicur oamenii aceștia nu se înspăimîntă de moarte, privind-o cu seninătatea dată de înțelegere. Cînd răzeșii din Filipeni erau liberi, după o viață trăită din plin, „oamenii mureau zîmbind..." Așadar, nimic din cele veșnice și etern omenești nu zdruncină și nu tulbură pe cei deprinși să viețuiască după dreptate, ascuțind mai mult decît armele de oțel „sabia duhului" cea de neștirbit. Dezechilibrul, revolta se produc atunci cînd un anume obstacol se așează în calea fericirii astfel concepute, în calea împlinirii umane. În *Nicoară Potcoavă*, ca și în multe alte cărți, eroii sînt surprinși tocmai în momentele unui asemenea dezechilibru, în plin contact cu dușmanii vieții nestăvilite. O asemenea împrejurare facilitează cu deosebire revelarea idealului etic al eroilor, ca și opusul acestui ideal, deoarece — cum spuneam mai sus — răzeșilor de demult dezrădăcinați din matca lor, așezările dărîmate le apar în culori paradisiace, iar impilatorii sînt acoperiți de ura cea mai neîmpăcată. Judecînd cu perspectiva dezvoltării istorice, noi ne dăm astăzi seama, firește, că destrămarea obștiilor de răzeși reprezenta un fenomen inevitabil, dictat de legi istorice obiective și nu prea credem în „raiul" unor rînduieli din comuna primitivă, prelungite în evul mediu, nici nu recomandăm drept soluție împotriva nedreptăților sociale evadarea în sălbăticie. Înțelegem însă perfect că răzeșul cel mai luminat nu era în stare să întrevadă o realizare umană superioară celei cunoscute în cadrul răzeșiei străbune și, chiar de ar fi întrevăzut, condițiile existenței materiale impuneau vieții un cadru anumit de desfășurare. Altă izbăvire a țăranului robit nu putea fi (în concepția lui) decît însingurarea, pustiirea.

Eroii cei mai reprezentativi și viabili ai literaturii sadovenești sînt copii ai codrilor și rîurilor, vlăstare țîșnite parcă de-a dreptul din sînul atotcuprinzătoarei naturi. Ei trăiesc în mijlocul pădurii și cîmpiei ca în elementul lor firesc, înfrățiți în accepția cea mai proprie a termenului, cu copacii și ierburile, cu apele și stîncile, cu toate vietățile zămislite de veșnica mișcare a materiei. Sentimentul naturii la Sadoveanu diferă de al altor scriitori, nu numai prin inefabilul trăirii și exprimării individuale a unui moment sau altul, dar prin atitudinea consecventă față de natură. Hogaș spre exemplu, îmbrățișează firea cu exuberanță, soarbe cu lăcomie declarată patetic farmecele pădurilor de munte, trădînd numaidecît pe citadinul descins într-o altă lume decît cea în care trăiește de obicei. În opera lui Sadoveanu, dimpotrivă,

Scanned with OKEN Scanner

extazierile, posternarea spectaculoasă în fața frumuseții primare, lipsesc ; scriitorul și eroii săi păşesc în codru ca într-o casă familiară și legătura între om și natură nu se bizuie doar pe afinitate subiectivă, ci constituie însăși substanța vieții. Oamenii lui Sadoveanu, ca și autorul însuși, nu „iubesc" natura și o trăiesc, cînd molcom, cînd intens, cu însuși, nu „iubesc" natura, ci o trăiesc, cînd molcom, cînd intens, moș Savu a privit cu mîhnire pe fratele său copacul care își scutură în boarea vîntului de asfințit frunzele pălite de seceta acelei primăveri. Mezinul Alexandru fratele hatmanului, e dezmierdat cu numirea de „brad verde". Îndeobște, între om și cosmos există comunicări tainice și oștenii din ceata lui Nicoară, dar mai cu seamă măria sa însuși, cunosc rînduiala capricioasă a ploilor dintr-o astronomie nescrisă, dar mai precisă decît socotelile învățaților. Nicoară Potcoavă știe că nu va ploua, deoarece nu simte împunsături în rana din coastă. Ca să cunoască dacă toamna va fi lungă, el sloboade în vînt o sîneață, iar un stol de gîște sălbatice se înalță ca un nor deasupra întinderii, gîgîind într-un anumit glas priceput de hatman. La acest semn, oamenii săi se încredințează „că măria sa Nicoară e năzdrăvan și înțelege limba tuturor viețuitoarelor pămîntului". Moș Petre Gînj își are semnele lui de deslușire a vremii. „Noi, prostimea, grăiește unchieșul, ne uităm la cupa lumii zugrăvită pe cer. Și dacă o vedem cum e acuma aplecată, înseamnă că nu poate ține apă și o varsă ; așa că e semn de ploaie."

Printr-un adevărat limbaj ezoteric, compus dintr-un complicat sistem de semne, oamenii aceștia se consultă cu elementele, conlucrează cu natura ca într-un basm în care peșteri acoperite de lespezi se descuie la rostirea unei formule magice. În desișul codrilor, ei găsesc ocrotire împotriva tuturor răutăților. Aici sînt feriți de loviturile vrăjmașilor, găsesc vînat, izvoare de ape reci, miresme îmbătătoare, dulceața roadelor sălbatice, iar cînd vremea le stă împotrivă urmează povața bătrînului Petrea : „— Om face ce-am făcut totdeauna la asemenea nevoie. Ne dăm sub poala celui mai vechi fag și-l rugăm : fagule, bătrînule, primește-ne în popas. Și el ne primește. Ploaia trece și noi ne vedem iar de drum." Integrați cu desăvîrșire naturii, între oameni, plante și vietăți se statornicesc raporturi de bună sau rea vecinătate, de ajutorare sau dușmănie. Arborii, păsările, patrupedele îi sînt prieteni omului sau potrivnici și despre mistreți bunăoară, se vorbește exact ca despre niște răufăcători ce ar porni deliberat asupra semănăturilor :

„— Apoi eu ce să spun alta... decît că au pornit asupra noastră vajnic război niște mistreți din codru. Jale mare la ogoarele Dăvidenilor dinspre apa Moldovei..." Cu cele mai multe dintre sălbăticiuni, omul viețuiește în pace, dîndu-le ocrotire și luîndu-și „dobîndă" trebuitoare hranei și îmbrăcămintii sale. Presvitera Olimbiada, pe lîngă alte meșteșuguri de mirare îl stăpînește și pe acela de a îmblînzi sălbăticiunile și cînd mezinul Alexandru se duce să o caute la presviteră pe copila ai cărei ochi i-au răpus inima, o găsește pe jupînița Ilinca între „copiii" bătrînei înțelepte : „Se afla ocolo, subt umbrar, tolănită la picioarele Ilincăi, o mistreață tînără. Lîngă mistreață, ursulețul cu capu-i de catifea pe coapsa ei aspră. Și vătuitul de căprioară a întors capul de sub brațul drept al Ilincuței, petrecut de după grumazul lui. Șoimul a fîlfîit în sus și a venit lin asupra oaspetelui așezîndu-se pe umăr..."

Scanned with OKEN Scanner

Pămîntul cu toate ale sale e părintele oamenilor lui Sadoveanu și contactul cu el îi rînduiește neînfrînți, le tămăduiește rănile. Presvitera îl pune din nou pe picioare pe Nicoară Potcoavă, îngrijindu-l și dîndu-i să bea leacuri preparate din felurite roade, leacuri care-l fac : „Să doarmă somnul cîmpului. Să-i cînte adierea vîntului. Să intre în domnia sa puterea pămîntului."

Candorile eroilor lui Sadoveanu denunță în anumite cazuri primitivitatea. Mai adeseori, ele ascund un rafinament intelectual particular. Esența psihică a erorilor sadovenieni se exprimă într-un mod ingenuu, copilăresc, de a reacționa la fenomene, propriu chiar oamenilor de remarcabilă dezvoltare intelectuală, ca Olimbiada, care corespondează cu Nicoară Potcoavă în elinește, citînd opere celebre. Farmecul inexprimabil al plăsmuirilor sadoveniene tocmai în aceasta constă, în marea măsură. Eroii lui Sadoveanu sînt oameni cu sufletul curat ca lacrima și cu inteligența tăioasă ca un brici ce execută nenumărate rotiri elegante în aer pînă să aplice unde este necesar. Cu prietenii lor, acești oameni sînt deschiși ca florile la răsăritul soarelui, cu neprietenii sînt, după împrejurări, duri sau insinuanți. Un exemplu pentru primul caz : „— Slăvite stăpîne — cuvintează un răzeș cărunt — ce avem aici în inimă avem și pe buze." Un alt exemplu pentru celălalt. Un flăcău din ceata lui Nicoară azvîrle, o dată, un ulcior pe care-l avea în mînă în capul unui boier răufăcător, ce voia să scape cu fuga de județul măriei sale. Evghenistul zbiară înnebunit : „Cum îndrăznești, mișele, să dai cu ulciorul în capul unui dregător domnesc ? Flăcăul răspunde cu o fină batjocură : „— Cu ce eram să dau ? că n-aveam altceva în mînă..."

Conversațiile, sfaturile dintre personajele sadovenine procură cititorului mari delicii intelectuale. Oamenii se exprimă ceremonios, cu un soi de afectare și răsfăț lexical și sintactic, cu o politețe exagerată, adesea, în care însinuările subtil ironice sînt vizibile. Vorbitorii utilizează formule reverențioase zicîndu-și unii altora : „domnia ta", și rostindu-și reciproc titlurile, chiar cînd se întîmplă să fie prieteni apropiați, rude, chiar soț și soție. Ghiță Botgros se adresează ibovnicei sale politicos : „cumătră căpitănească" ; iar logofeteasa Maria vorbește în acest chip către soțul ei : „— N-aș mai înțelege ce aștepți domnia ta Iorgule ; ori fără poveștile domniei tale nu înflorește și nu dă spic grîul ?..." ; sau „Nu rîde logofete", sau „Așa socoți domnia ta Iorgule ?" Un semn de manifestare a respectului se socoate a fi întrebuințarea persoanei întîia a pluralului de către cel ce vorbește : „— Cine-i ? s-a auzit un glas fără frică și fără blîndețe. — Noi sîntem, sfîntă Vineri, fiul cuviosiei tale, a răspuns Samson." Numeroase pagini se pot detașa din carte ca mici scenete în care conversația, întrebările și răspunsurile — întovărășite de mișcări adecvate — se rînduiesc după un tipic intangibil într-o desfășurare liturgică, de o impozantă demnitate și totodată de un comic indescriptibil. Adunați, de pildă, într-un han, drumeții de cele mai multe ori necunoscuți între ei, se artă foarte grijulii ca totul să se petreacă după „rînduială". Înainte ca un povestitor să înceapă a glăsui, trebuiesc îndeplinite anumite ritualuri : „A făcut rînduială Gorascu Haramin : — bine este, înainte de toate, să bem vinul. Să curgă picușul pentru măria sa și luptătorii măriei sale, care

Scanned with OKEN Scanner

toți se află acum în loc de verdeață și tihnă, cu sfinții. Al doilea să-i spunem prietenului nostru, drumețul..." și așa mai departe. Abia după ce „rînduiala închinării vinului s-a săvîrșit", străinul urmează să povestească, nu înainte de a sta „un timp parcă privind cu ochii deschiși o nălucă".

Situații de felul acesta se întîlnesc în literatura lui M. Sadoveanu nenumărate, și cititorul grăbit e înclinat să vadă în acet fapt monotonie, uniformitate. Nimic mai fals. Caligraf fără rival, scriitorul dispune de o inventivitate cu adevărat inepuizabilă în desenarea amănuntelor în cele mai imperceptibile nuanțe. Mihail Sadoveanu e un scrutător excepțional al fiecărei mișcări și surprinde, dintr-o ochire fugară, semnalmente nebăgate în seamă de obicei ale unei figuri. Hangiul Gorașcu „foiește cu mărire"; moș Leonte Spînu de la Miroslăvești își șterge „cu mînica ochii înroșiți de alean și obrazul uscățiv, gîngurind cu jale: „—Maria sa Ion Vodă a fo-fost domnitorul norodului. Dumnezeu să să-l ierte..." un necunoscut „a venit la Radu diacul și s-a părut că vrea să-l împungă cu nasul; dar numai l-a cuprins pe după grumaz și l-a sărutat pe tîmplă". În alt loc, scriitorul sugerează magistral gesturile ce însoțesc răspunsurile date de jupînița Ilinca întrebărilor pe care mătușa sa Olimbiada i le pune în legătură cu întîlnirile ei singuratice cu Alexandru. „— N-a ademenit-o cumva tînărul cel îndrăzneț?... Nu, n-a ademit-o se împotrivea ea cu cornițele, suspinînd." Din asemenea trăsături sumare profilul personajelor se înfiripă într-o clipă, viu, de neuitat. Savu Frăsinel de la Mitești bate cu talpa ciubotei în pămînt: „Pe cît era de mic și de tupilat, pe atît mai tare i se zbîrlise ariciul bărbii pe care i-l tușina baba Cireașa în fiecare săptămînă". Presvitera răsare în ceardac „uscată și subțirică, privind drept cu ochii ce păreau rotunzi și soarele încununa frumusețea anilor ei tîrzii". Cu o măiestrie inegalabilă sînt schițate anumite detalii expresive menite să încadreze figura, să-i lumineze unele trăsături, reliefîndu-le. Iată un tablou extraordinar al unui grup de călători așezat, asemi străbunilor din epoci imemorabile, în jurul focului, „cel dintîi Dumnezeu al oamenilor": „Lunca de sălcii vechi deschidea bolți în jur; pe sub ele unii din ei duseseră caii la păscut. Pe cei rămași, pîlpîirile focului îi descopereau cînd și cînd, apoi umbra îi cufunda ca într-un necunoscut... Sub malul nalt, rîul sclipea lin într-o bulbonă, în ea dintr-o dată și-a oglindit globul luna în scădere răsărită deasupra piscului Bourei". Portretul lui moș Petrea Gînj, învăluit, noaptea, în fumul lulelei, dobîndește dimensiuni fantastice: „— A tras iar adînc din pipă. Apoi a pufăit fumul afară, învăluindu-se în nouri, ca Savaot". Niște copii care îl văd vor povesti a doua zi, înfricoșați, cum li s-a arătat în pădure Ilie Prooroc în car de flăcări.

Reflectînd datele esențiale ale realității obiective într-un mod original, complex conferindu-le valoare de mit, Sadoveanu creează o lume cu existență independentă, înveșnicită în marmura unei arte nesupuse stricăciunii, lume nebănuită, miraculoasă „lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii". Opera lui Sadoveanu e o sinteză a mitologiei noastre populare, întregită cu observația realistă și filozofia personală a autorului, un poem lucrețian al naturii, epopee a prefacerilor materiei

Scanned with OKEN Scanner

și a sforțărilor omului simplu de a duce o viață adevărată, îndeplinind fără șovăire rosturile ce revin în lume ființei dăruite cu înțelegere.

Vorbirea eroilor lui Sadoveanu, cum și a scriitorului însuși, este produsul iscodirii tuturor tainițelor limbii populare și cărturărești, produsul unei frămntări necontenit, al topirii și reconstituirii întregului material al limbii plămădit în decurs de milenii. Sadoveanu n-a istovit, desigur, acest tezaur de neevaluat, după cum nu l-au istovit Eminescu și Arghezii : se poate afirma însă — și e un loc comun acesta — că, în sensul personal în care a valorificat posibilitățile limbii, Sadoveanu a atins desăvîrșirea. Studierea limbii acestui scriitor necesită o lucrare specială ; totuși caracterizarea oamenilor din *Nicoară Potcoavă* impune referiri, fie și sumare, la mecanismul vorbirii lor. Eroii sadovenieni vorbesc realmente în poezie. Figurile de stil, comparațiile, metaforele, personificările îndeosebi, și, firește, proverbele intervin în rostirea lor spontan, cu naturalețe, traducînd nemijlocit o gîndire în imagini, mitică. Radu diacul povestește că „măria sa, cu aceeași luptători, mai puțini și mai îndîrjiți, legase tabără între codri și smîrcuri 'ntr-o pustie, în domnia zimbrilor". Ghiță Botgros socotește că se va mai întîlni cu anume prieteni, dacă nu în rai, unde s-or îmbulzi desigur boierii — „batîr pe lîngă parcanele raiului, unde se găsesc turme de berbeci, izvoare de ape reci, și cad mere domnești din pomul cel vechi de la începutul lumii". Unchiașul Gîndj, socotește că nu este altă lege de război decît „să-i prăvale pe necredincioși din lumina soarelui în întunericul morții". Unii dintre eroi vorbesc în proză ritmată și rimată. Chiranda Mura, căutătoare cu ghiocul, zice Ilincăi : „„Norocul tău fi-va cel blînd, dacă hărăzești babei ceva, că te-oi legăna, și ți-oi decînta, și de rău te-oi apăra". Ghiță Botgros rostește în neștire niște „vorbe deșănțate", desprinse din el „ca niște scîntei din suflet" și scurse în uitare în chiar clipa cînd sînt îngînate :

Nopți cu lună,
Bată-vă pustia,
Eu cu voi mi-am prăpădit pruncia !

Oamenii aceștia blajini, bolnavi de bunătate, își veștejesc dușmanii cu blesteme înfricoșate în potica lor grandoare : „...să aibă hodina vînturilor și tihna valurilor..." ; „înflorire-ar pe el lepra ! Și n-ar mai ajunge la dumirirea cealaltă acest varvar mai rău decît Izmailitenii..."

Creație genială, limba operei lui Sadoveanu farmecă prin calitățile ei variate, prin bogăția plastică și melodică. Totuși, calitatea esențială trebuie văzută mai adînc. Se cunosc scriitori care au încercat și încearcă să desprindă meșteșugul lui Sadoveanu în valorificarea limbii, iar strădaniile lor nu sînt lipsite uneori de unele izbînzi. Deosebirea între Mihail Sadoveanu și toți cei ce evoluează pe urmele sale este însă structurală. În timp ce, pentru învățăcei vorbirea colorată, cu înfloriturі, trădează pasiunea pentru pitoresc, intenția de „stil", de podoabă exterioară, pentru marele scriitor limba e modalitatea principală a definirii unei lumi în esențialitatea ei. Eroii lui Sadoveanu nu vorbesc „frumos" dintr-o impulsiune calofilă și exprimarea lor, așa ceremonioasă și construită cum e, nu e efectul unei căutări estetizante, ci însăși expresia structurii interioare. Ce au pe buze, eroii au și

Scanned with OKEN Scanner

în inimă şi în minte, limita lor este expresia materială, tezaurul plauzibil al unei experienţe de viaţă făurite în curs de milenii. E cu neputinţă, de aceea, de sesizat întreaga valoare a limbii sadoveneşti fără perceperea orizontului spiritual al eroilor, a filozifiei şi eticii lor. Există, bineînţeles, în opera scriitorului epitete, metafore cultivate pentru frumuseţea intrinsecă, dar limba în genere, prin întreaga ei factură, îndeplineşte o funcţie comunicativă, funcţia de tălmăcire sonoră a unei realităţi psihice. Schimbînd vorbirea eroilor sadovenieni, i-am deposedat pe aceştia nu numai de vraja poetică, dar de însăşi substanţa lor, de ei înşişi, cugetul şi simţirea lor neputîndu-se exterioriza altminteri. Sforţarea lui Sadoveanu nu are însă ca obiectiv principal obţinerea pitorescului. Scriitorul nu face „literatură" şi „autenticitatea" pe care Camil Petrescu o pretinde reflectării artistice a realităţii, adică a transpunerii vieţii în scris fără nici o prelucrare de natură a înfrumuseţa sau urîţi reprezentarea, este proprie cu anticipaţie. creaţiei sale. O autenticitate, însă, a altei lumi decît cea oglindită în scrierile lui Camil Petrescu şi realizată pe alte căi.

Sadoveanu e un clasic. În opera lui, studiem virtuţile cele mai înalte ale poporului nostru, specificul nostru naţional, în afirmările lui cele mai caracteristice. Caracterul naţional nu e, se înţelege, ceva încremenit, el evoluează în funcţie de condiţiile existenţei concret-istorice. Evoluează, însă, conservîndu-şi şi modificîndu-şi într-un fel anumit trăsăturile proprii. Trecutul nu poate fi lepădat în mers, el continuă, se încorporează în prezent, pierzîndu-şi vechea fizionomie, nu însă fără a înrîuri alcătuirea fizionomiei prezente şi viitoare a întregului. Marea însuşire a lui Mihail Sadoveanu e aceea de a fi intuit acele trăsături morale ale poporului nostru care constituie zestrea sa esenţială, fondul său inalterabil.

(D. MICU)

CAMIL PETRESCU

În reconstituirea trecutului, Camil Petrescu (1894—1957) utilizează o „metodă" deosebită de aceea sadoveniană, „metodă" inedită în cuprinsul literaturii române, precum inedită şi originală este şi metoda sadoveniană. Preocuparea pentru autenticitate îl determină pe autorul romanului *Un om între oameni* să facă apel cu stăruinţă la datele istorice verificate, restrîngînd rolul ficţiunii, pe cît posibil, la întregirea unor detalii, la organizarea lor într-un întreg, spre a căpăta înţeles.

Concepţia lui Camil Petrescu asupra scrierilor artistice cu caracter istoric o găsim expusă încă în postfaţa volumului al treilea din *Teatru*, apărut în 1947, în care scriitorul destăinuie intenţia, ce-l călăuzise în timpul elaborării dramei *Act veneţian*, de a învia figura lui Brîcoveanu. Problematica de ordin filozofic, pe care voia să o trateze dramatic, era însă incompatibilă — credea dramaturgul — cu limbajul din epoca numitului domnitor, motiv pentru care piesa a luat un alt curs. „Aş fi putut — notează Camil Petrescu — să scriu un alt Constantin Brîcoveanu decît cel ştiut, de libertate creatoare, deci de

Scanned with OKEN Scanner

libertate creatoare și în vocabular, dar atunci mă întrebam de ce mai e nevoie să aleg un anume personaj real istoric...“

Mihail Sadoveanu surprinde epoca istorică în autenticitatea ei intuindu-i parcă dintr-o dată spiritul, caracteristicile esențiale și creînd astfel conflicte, situații, eroi ce aparțin în chip netăgăduit epocii respective, indiferent dacă vor fi avut o existență reală sau sînt plăsmuiri ale fanteziei creatorului. Camil Petrescu ajunge la surprinderea spiritului unei epoci prin inducție analitică, prin îndelungi, laborioase investigații. Sadoveanu trăiește trecutul poporului cum și-ar retrăi cineva propria biografie, neuitatul pasaj din *Neamul Șoimăreștilor* fiind o mărturisire concludentă în acest sens : „Bunicii mei sînt strănepoții acelar oameni. Și această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea cînd strămoșii erau încă dîrji, am scris-o în liniștea unei prisăci, avînd în inima mea răsunetul durerii lor“. Fără a desconsidera cîtuși de puțin documentele istorice scrise, dimpotrivă storcînd tot ce se poate găsi în ele, autorul *Fraților Jderi* nu le folosește ca izvor unic, nici măcar ca principal izvor, întrucît viața poporului — eroul central al literaturii sadovenești — se regăsește mai plină și mai autentică în folclor, legende, tradiții. În romanul lui Camil Petrescu *Un om între oameni*, lucrurile stau cu totul dimpotrivă. Faptul e de înțeles, întrucît în reconsiderarea unei perioade istorice atît de apropiată de a noastră, perioadă asupra căreia se pot găsi din belșug mărturii scrise, legenda poate fi întrebuințată doar ca izvor auxiliar. Propunîndu-și să creeze imaginea lui Nicolae Bălcescu încadrată în epocă, Camil Petrescu cercetează în chip firesc toate lucrările istoricilor referitoare la prima jumătate a secolului trecut în Muntenia, presa vremii, opera scriitorilor, toate documentele ce ar putea spori cunoașterea perioadei date. Nu neglijează, bineînțeles, folclorul, în care găsește o sursă documentară certă asupra vieții țăranilor, după cum — probabil — se slujește de eventuale anecdote alcătuite de contemporani pe socoteala diverselor personaje istorice. Într-un cuvînt, scriitorul recurge la un material documentar imens și nu fără a fi uneori prizonierul datelor, istorisește în general evenimente întîmplate aevea, descrie împrejurări reale, chiar dacă ordinea desfășurării cronologice e subordonată interesului pentru relevarea semnificației, iar anumite momente, replici, monologuri interioare sînt inventate (cu sforțarea ca acestea să fie în concordanță cu spiritul epocii și caracterele eroilor.

Nu este însă lipsit de înțeles mai adînc faptul că Sadoveanu se îndreaptă spre acele perioade istorice a căror oglindire permite și chiar impune desfășurarea imaginației, exploatarea mitului, în timp ce Camil Petrescu preferă timpurile mai noi ce pot fi investigate numai prin utilizarea unui solid aparat științific modern. Greu l-am putea închipui pe Camil Petrescu evocînd vremea lui Ștefan cel Mare, poezia petrecerilor răzășești, romantismul ciobăniei și pescăritului. Mihail Sadoveanu e interpretul inegalabil a ceea ce Schiller numea „schöne Seele“, suflet frumos, ingenuu, propriu în cazul concret, oamenilor ce trăiesc în sînul naturii. Pe Camil Petrescu îl solicită conștiințele neliniștite, neastîmpărate, în continuă tensiune, oamenii stăpîniți de acea nemulțumire de sine și de tot ce există, pe care Goethe îl numea „problematische Naturen“. Eroii purtători de mesaj

Scanned with OKEN Scanner

ai acestui scriitor (cu excepția lui Danton) sînt neconformiști, fanatici ai ideilor, sfîșiați de drama neîmplinirii în absolut. Lipsiți de calmul, ca și de acel umor, propriu eroilor lui Sadoveanu, ce punctează specific adînca lor înțelepciune, protagoniștii lui Camil Petrescu se zbucimă necontenit, măcinîndu-se în căutarea soluțiilor ce le apar de la început limpezi eroilor sadovenienii trăiesc „drama lucidității", dar idealul lor nu e zbuciumul, mistuirea, ci tocmai împlinirea, cunoașterea deplină, îmbrățișarea absolutului. Spre deosebire de majoritatea operelor lui Sadoveanu ce reprezintă o specie originală între roman și povestire, *Un om între oameni* posedă structura unei epopei moderne. Însumînd trei volume compacte (ultimul rămas neterminat), romanul realizează o minuțioasă și cuprinzătoare reconstituire a perioadei istorice asupra căreia se fixează, înscriindu-se în categoria romanelor-fluvii construite pe mai multe planuri, cu numeroase conflicte secundare antrenînd sute de personaje, romane al căror prototip rămîne *Război și pace*. Imensa pînă pe care se întinde pictura îmbrățișează totalitatea relațiilor sociale din prima jumătate (mai precis : deceniile III, IV și V) a secolului al XIX-lea, fixînd aspecte din capitală și din mai multe sate ale țării, din viața boierilor și țăranilor, a negustorimii și a intelectualității, relevînd contradicțiile de clasă, raporturile dintre țară și domnitor, dintre acestea și sultan, recompunînd întreaga atmosferă social-politică și culturală a epocii.

Pericolul ce amenință opera unui scriitor care adoptă metoda exclusiv documentară e acela al dizolvării creației în document, preocuparea excesivă pentru validitatea istoriografică a faptului material consemnat — cu interzicerea „libertății creatoare" — putînd duce la simpla redactare literară a datelor furnizate de istorie, fără intuirea în aceste date a unor semnificații omenești generale. De acest pericol nu e scutit romanul lui Camil Petrescu, ce conține destule epistole aride prin absența unei prelucrări creatoare a faptelor brute. Numeroase epistole puternice, impresionante, compensează însă neajunsul. Aceste episoade au forța și densitatea unor scene de dramă, fiind dealtfel — multe din ele — transpuse de-a dreptul în roman din piesa *Bălcescu*. Momentele acestea de culme n-au însă înțeles fără paginile (ce puteau fi, de bună seamă, comprimate) informative, redactate adesea în stil de proces verbal, pagini lipsite de expresivitate artistică, ce-și dobîndesc rațiunea de a fi numai ca suport al scenelor viabile a căror apariție o pregătesc, îndeplinind oarecum funcția unor indicații abuzive de regie. Un defect izbitor al romanului constă însă în relativa dezordine în aranjarea episoadelor, în insuficienta sudură a părților în cuprinsul întregului. Nu numai că primul volum conține foarte ample episoade cu eroi ce vor avea în revoluție — deci în acțiunea centrală — un rol episodic (Toma sin Firu) sau nu vor avea nici un rol (majoritatea celorlalți țărani), dar, odată izbucnită revoluția, descrierea ei este întreruptă în mai multe rînduri prin introducerea de descripții și crîmpee relatînd traiul mizer al țăranilor sau crizele sufletești ale unei femei rea de muncă, Sultana, crîmpee ce slăbesc forța epică, pe lîngă că nu aduc nimic de seamă față de capitolele similare de la începutul cărții.

Scanned with OKEN Scanner

Oricîte deficienţe i-am găsi, romanul lui Camil Petrescu se impune, în orice caz, ca o amplă şi viguroasă frescă istorică. Pentru întîia oară în cariera sa, scriitorul creează o suită de tablouri din viaţa satului, izbutind — în pofida enormei diluări — să comunice aspecte inedite, de o zguduitoare forţă, ale pătimirii ţăranilor şerbi. Pe moşia de la Vadul Rău a postelnicului Medelioglu (un ins mumificat, cu „mutră de otrăvit", cititor de literatură franceză, dar îmbrăcat întocmai ca boierii orientali cei mai ruginiţi, meloman şi mizantrop, scîrbit de tot ce e în jur şi căutînd voluptăţi în schingiuirea ţăranilor), rumînii duc o viaţă care-i face să arate la patruzeci de ani ca nişte moşnegi. În masa robiţilor pămîntului se precizează cîteva profiluri de ţărani voluntari, în care freamătă mari energii, amintind întrucîtva de ţăranii lui Gala Galaction, precum şi de acei creaţi de Zaharia Stancu şi Marin Preda şi conţinînd nota specifică autorului în violenţa, impulsivitatea cu care îşi afirmă hotărîrile, zbuciumul necurmat al neputinţei de realizare umană. Miai sin Firu, zis Găman, cel mai în etate dintre fraţi, îşi face o faimă în tot ţinutul din meşteşugul de a robi inimile femeilor şi fetelor. După ce îşi asigură urmaşii în mai multe familii din cîteva sate Găman se însoară, ca Ion al lui Rebreanu, cu Petruţa fata cîrciumarului Nedelcu, din dorinţa de a trăi mai omeneşte, dar chiar în noaptea nunţii fuge ascultînd de „glasul", cu cumnată-sa (şi fostă ibovnică) Sultana, pierind, precum feciorul glanetaşului, cu ţeasta zdrobită de fiii cîrciumarului. Din aceeaşi plămadă cu Miai, fratele său Ion îşi va manifesta duşmănia faţă de Nedelcu în chip înfricoşător, năvălind în han cu securea, după ce s-a spovedit şi a cerut popii să-i citească slujba de mort. Zugrăvind asemenea oameni şi întîmplări, Camil Petrescu relevă temeiul social şi psihologic al haiduciei, căreia îi dedică unele pagini remarcabile. Cu un tînăr ţăran fugit la Bucureşti, unde se ascunde sub numele de Damian, pătrunde în mijlocul muncitorilor dintr-o tăbăcărie aparţinînd jupînului State Dobrovici. Condiţiile de muncă ale tabacilor sînt relevate într-un episod de o plasticitate asemeni celei cu care în *Tăbăcarii* Geo Bogza zugrăveşte realităţi, rămase pînă în deceniul al patrulea al secolului al XX-lea întocmai ca şi înainte cu un veac. În magazii îmbîcsite de duhoarea rîncedă, oameni îmbrăcaţi în zdrenţele unor cămăşi şi izmene murdare, cu faţa mînjită de mîzgă, uzi de sudoare mocirloasă, cară în braţe piei năclăite de sînge, ferindu-se de străini ca nişte leproşi. Într-o altă magazie, numai băltoace, se văd douăsprezece gropi pline cu zeamă de var lîngă care nişte oameni, mai mult dezbrăcaţi rad piei vîscoase, gelatinoase, le curăţă de carne şi le freacă zorit cu scîrnă de cîine. Dintre aceştia se vor forma „căuzaşi" devotaţi cu trup şi suflet revoluţiei, pe care o vestesc „în fuga calului", răsculînd satele de la Izlaz pînă la Bucureşti, expunîndu-se în cele din urmă gloanţelor lui Odobescu şi Solomon, pentru apărarea guvernului revoluţionar provizoriu.

Odată introduşi în capitală, Camil Petrescu ne călăuzeşte pretutindeni, ne iniţiază în toate mediile şi în paginile romanului se alcătuieşte o consistentă monografie a Bucureştilor din prima jumătate a secolului trecut. O rătăcire a serdăresei Zinca Bălcescu în căutarea casei lui Medelioglu, unde a fost chemată pentru priceperea ei doftoricească,

Scanned with OKEN Scanner

prilejuiește descrierea bogată a balcanicului oraș cu toată deșănțarea și pitorescul său grotesc. De o uniformitate derutantă, orașul e o aglomerare de mahalale întinse, cu maidane imense între ele, străzi încîlcite babilonic, „poduri", adică drumuri lungi derivate asemeni unor picioare de caracatiță din „încîlcitura Tîrgului din Lăuntru", botezate cu acest nume fiindcă sînt podite cu bîrne de ștejar, sub care duhnesc de primăvara pînă toamna tîrziu „toate mortăciunile și toate gunoaiele care nu se puteau scurge prin șanțul de dedesubt."

Casele, în această capitală sordidă, sînt tot soiul : unele de lemn, reproducînd fizionomia cocioabelor din mahalalele Istambulului, mistuite, ca și acele, mai în fiecare an, de foc ; altele, de proporții considerabile, prea puțin arătoase în afară, deoarece stăpînii lor nu au nici un interes să desfete privirile trecătorilor, în schimb de o strălucire orbitoare înlăuntru. În odăi largi se văd sofale late, așternute cu macaturi roșii de Smirna, împodobite cu ciucuri de aur, venețieni. Prin toate colțurile se lăfăie perne de puf, patrate sau rotunde. Pe pereți sînt spînzurate flinte, șușanele, pistoale turcești, paloșe, icoane îmbrăcate în aur și argint, sub care ard candele în potire de aur.

În asemenea încăperi somptuoase parcă dinadins în pofida umilelor bordee în care își macină zilele un Damian Tabacu, un Marin sau un Toma sin Firu, se întîlnesc adeseori boieri evgheniți care, așezați turcește pe covor, se desfată ospătînd bucate alese și cinstind vin din același pocal, jucînd cărți nu numai pe grămezi de bani, dar și pe sate, moșii și clăcași (bunul Vulpe cîștigă într-o clipită șapte mii de pogoane „pămînt ca pîinea", trei sute de familii de țărani și optzeci de țărani robi „fără muieri"), aducînd complimente galante Eufrosinei Băl-Ceaurescu, căreia i se oferea o mie de galbeni ca să-și arate sînii.

Boierii veliți sînt egalați și chiar întrecuți în bogăție de marii negustori care au ajuns să posede, pe lîngă uriașul capital bănesc, moșii tot atît de întinse ca ale celor mai de frunte boieri. Ospețele din casa lui Danielopolu nu sînt cu nimic mai prejos, prin fast și risipă, decît cele mai splendide zaiafeturi boierești. Cu toate acestea, negustorii sînt priviți și se comportă ca niște slugi față de marii boieri și există în roman o scenă vie ce luminează raporturile dintre cele două clase. Cîțiva negustori, în frunte cu Danielopolu, Dobrovici și Hagi-Curti, se găsesc într-o sîmbătă seara, acasă la colegul lor Pavlicioni, punînd la cale, împreună cu Ion Eliade Rădulescu, orientarea revoluției iminente pe o cale convenabilă. Un servitor îl vestește pe Dobrovici că e chemat la banul Vulpe. Ingălbenit, cu picioarele tăiate, acesta pleacă, în ciuda protestelor celorlalți. Înființîndu-se, la poruncă, banul îl scoate afară cu ocări pentru îndrăsneala de a fi intrat prin față, obligîndu-l să se întoarcă pe ușa de servici. Furia bătrînului Vulpe începe însă abia acum, stîrnită de cusurul unei blăni cumpărate de la Dobrovici. Injurat, cît pe aici să fie lovit, bogatul negustor se văicărește, bîlbîind cu umilință : „— Măria ta, o facem din nou, dacă nu vă place... Săru mîna... nu vă supărați." Concediat, Dobrovici se împleticește ca beat „fără să poată sti dacă pare beat că a fost umilit sau de bucurie pentru că a scăpat ușor".

De un interes special, documentar, în primul rînd, dar și artistic, sînt paginile consacrate înfățișării intelectualității progresiste, animată

Scanned with OKEN Scanner

de un romantism tineresc și de ardoare patriotică. La conacul lui Costache Negri de la Mînjina, de Sfinții Constantin și Elena în saloanele lui Voinescu II sau ale vornicului Iordache Filipescu, îi găsim pe unii din ctitorii culturii române moderne : scriitorii Nicolae Bălcescu, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu, Alexandrescu, Ion Ghica, C. A. Rosetti, frații Catina, pictorii Rozenthal, Iscovescu, Negulici, actorii C. Aristia și Frusinica Băl-Ceaurescu, apoi pe frații lui Bălcescu, Costache, Barbu și Tița, pe Lucica Florescu, Zîna bună a revoluționarului, pe frații Golești, pe Alecu Golescu Arăpilă, prietenul credincios al lui Bălcescu, în sfîrșit pe diferiți boieri (Cantacuzino, Cîmpineanu, Iancu Manu), atrași de interese felurite, uneori cu scopuri de spionaj, spre „soarelele" literare ale tinerilor. În cadrul acestor reuniuni cu dans, declamații, muzică la pian și bîrfă subțire, siluetele personalităților devenite celebre se zugrăvesc, vii, și Grigore Alexandrescu ne devine mai apropiat, după ce îl vedem dansînd cu Tița Bălcescu, sforțîndu-se să-și mascheze timiditatea printr-un iritant zîmbet ironic ; Bolintineanu ne e mai drag, cunoscîndu-l în intimitate, grațios, molatic, purtînd în ochii negrii, mari, o dulceață feminină : iar versurile bolovănoase ale lui Bolliac dobîndesc parcă o altă sonoritate cînd ni le închipuim citite de autor, un bărbat cu ochii iscoditori și barbă hîrsută de prooroc al mîniei :

Oh legați pentru vecie
De pămîntul unde stăm,
Plătim veșnică chirie
Și pe apa care bem...

Reuniunile acestea artistice camuflează activitatea societății secrete *Frăția* și mai toți cei prezenți la dansuri și recitări se vor număra printre corifeii revoluției al cărei ceas se apropie cu pași tot mai repezi. Direct sau pe ocolite (uneori cu ocoluri cam abuzive), filele romanului ne conduc spre obiectivul central al scrierii : revoluția și rolul lui Bălcescu în desfășurarea ei.

Al doilea și al treilea volum prezintă mersul revoluției începînd cu proclamarea de la Islaz, după ce mai întîi definesc poziția față de eveniment a felurilor clase și grupuri sociale. Momentele nodale în scurta istorie a revoluției sînt înfățișate cu putere artistică și episoadele descriind manifestarea de la Islaz, ridicarea populației bucureștene, arestarea guvernului provizoriu de către Odobescu și eliberarea lui prin ridicarea poporului, refugiul guvernului în munți, înfruntarea dintre norod și coloneii reacționari Odobescu și Solomon, gestul cutezător al popii Tun lasă întipăriri în memorie. În cursul acestor episoade și al altora se desenează chipul unor militari patrioți, atașați cauzei revoluționare, precum în prim plan Magheru, soldat și comandant, strateg și tactician înnăscut, al cărui calm și siguranță a conduitei în cele mai critice împrejurări se transmit printr-o tainică, în aparență, transfuzie, tuturor celor din jur.

Figura dominantă a romanului este însă Nicolae Bălcescu, „mintea și inima revoluției". Urmărindu-i firul vieții începînd de la vîrsta de doi ani, cînd părinții săi fug, ducînd cu ei copiii, din calea revoluției

Scanned with OKEN Scanner

lui Tudor, nebănuind că „însuși băiatul acele negricios, micuț și cu ochi gînditori... e cel care, peste douăzeci și sapte de ani, va slăvi și va duce mai departe în fruntea poporului, tocmai revoluția lui Tudor Vladimirescu", romancierul își zugrăvește eroul ca om deosebit, drama lui depășind căutarea unei împliniri individuale, ea reflectînd marea dramă a istoriei poporului român. De aici superioritatea etică nu și artistică, din contră, a lui Bălcescu asupra personajelor din operele anterioare ale autorului. Un Ștefan Gheorghidiu, un Ladima sau un Ruscanu se zbuciumau în vîrtejul înnebunitor al propriilor idei ca într-un „joc al ielelor", neînstare a găsi o ieșire din labirintul contradicțiilor din ei înșiși și din mediul în care trăiau. Zbuciumările lui Bălcescu (care sînt totodată ale poporului român, ajuns prin marele cărturar la conștiința forței sale) au cu totul alte dimensiuni și perspective. Văzînd în orînduirea feudală obstacolul principal în calea împlinirii idealului de justiție și umanitate, cărturarul se va dedica în întregime luptei pentru dărîmarea ei, năzuința eliberării poporului, devenind motorul tuturor ocțiunilor sale.

Nicolae Bălcescu se definește în roman ca un om al atitudinilor ferme, incapabil de compromis, preconizator de acțiuni cutezătoare, vizionar. E — într-un fel — un erou romantic, viața sa avînd intensitatea și puritatea unei văpăi a cărei lumină îmbrățișează spații nebănuite de pretinșii realiști din guvern, înclinați să vadă doar o exaltare juvenilă în ardoarea revoluționară a incomodului secretar. Romantismul său e lucid, întemeiat pe înțelegerea faptelor și ca atare mai realist decît "realismul" adversarilor ideologici. Contactul cu poporul îi alungă întotdeauna cugetările sumbre, fortificîndu-l ca prin miracol. Pe fundalul enorm al maselor ridicate la luptă, chipul eroului dobîndește dimensiuni ce depășesc realul, sugerînd mitul lui Anteu.

(D. MICU)

ZAHARIA STANCU

Fiu de țărani din Cîmpia Dunării, Zaharia Stancu (n 1902) a debutat în 1921 cu note de călătorie tipărite în *Ziarul științelor și al călătoriilor*. Curînd sa revelat ca poet. Un poet căruia reviste de prestigiu precum *Universul literar*, *Adevărul literar și artistic*, *Viața literară*, *Gîndirea*, *România literară* îi ofereau frecvent paginile lor. Paralel, el desfășoară o intensă activitate jurnalistică, scriind la diverse ziare (*Credința*, *Tempo* ș.a.), scoțînd el însuși cotidianul *Lumea românească*, revista literară *Azi* (1933), transformată apoi în ziar, și *Revista română* (1941). Vederile antifasciste pe care le exprimă în anii premergători celui de-al doilea război mondial îl pun, firește, în conflict cu forțele de dreapta, ce nu vor întîrzia, la preluarea puterii, după 1940, să-l interneze în lagăr. După doborîrea dictaturii antonesciene, scriitorul se angajează

Scanned with OKEN Scanner

în primele rînduri ale luptei pentru făurirea noii orînduiri și îi vom găsi iscălitura în toate publicațiile sprijinind revoluția socialistă, îi vom auzi cuvîntul la întruniri, îl vom vedea angrenat constant în viața cetății. Director de reviste, deputat, academician, director al Teatrului Național, președinte al Uniunii Scriitorilor, membru al C.C. al P.C.R., membru în Consiliul de Stat — enumerarea funcțiilor indică diversitatea domeniilor în care s-a manifestat și se manifestă acest tipic artist-cetățean. Și o face fără încetinirea ritmului muncii pe tărîmul scrisului. Aproape nu e săptămînă în care revistele să nu-i tipărească o nouă poezie, aproape nu-i an în care să nu-i iasă de sub teascuri o nouă carte. Întîiul volum i-a apărut în 1927. O culegere de versuri : *Poeme Simple*. Deschizînd-o, intrăm într-un tărîm edenic, în cuprinsul căruia poetul își regăsește condiția primordială, cîmpul cu vietățile lui restituindu-i adevăratei sale naturi și, implicit, neamului din care s-a ridicat : „Eu am crescut cu macii și strugurii pe cîmp / Și mai păstrez, ca iarba, și-acum sub pleoape rouă". Poetul a crescut în cîmpia în care, în alte veacuri, „străbunii vînjoși, cu tulnice și ghioage" și-au păscut „cirezile blajine, / Cioporul de mioare bălane, herghelia" și pe întinderea căreia aceștia „băsmeau lungiți la focuri", „lîngă crama scundă cu chiote în căni", seara, „cînd adormea prisaca". Aici, între privelişti de o splendoare patriarhală își găsește poezia lui Zaharia Stancu spațiul ei ideal. Volumele următoare (*Albe*, 1937, *Clopotul de aur*, 1939, *Pomul roșu*, 1940, *Iarba fiarelor*, 1941, *Anii de fum*, 1944) se mențin în același univers naturist, care își dezvăluie, însă, noi fețe. Pe dinaintea ochilor cititorului defilează cînd vignete cu cu motive cîmpenești, stilizate subtil, cînd imagini ale unei naturi suculente, exuberante, explozive. Catrene iscusit articulate propun spre contemplație, gingaș desenate, un copac, un rîu, o fîntînă, o stea, soarele, luna, un nor, un porumb, un miel, evocă delicat amiaza, amurgul, dimineața ori anotimpurile, nu fără a insinua sugestii de natură erotică, în virtutea cărora pericolul eșuării în parnasianism este evitat. În alte culegeri, erosul devine fremătător, obsesiv, acționînd cu puterea elementară a sevelor din luturi. Sîngele clocotește în trup, asemenea apelor înspumate, carnea se zvîrcolește ca șerpii. Asimilată naturii, iubita e proaspătă ca ierburile, „sprintenă ca mînjii" și trupul ei e „pădure în veșnică frămîntare". „Tînără, tînără, abia codană", femeia are „glezne fierbinți" și pare, toată, „soare, numai soare". Celebrînd-o imnic, poetul o numește „strungar brumat", „piersică pufoasă", „mireasmă de livadă", „pădure vrăjită", „rîu înghețat", „miezul zăpezilor", „miezul amar al cucutei amare". Dimensionat la scară cosmică, eroul e omologat, în volumul *Iarba fiarelor*, cu însuși faptul și rațiunea de a fi a lumii.

Fără a părăsi sfera în care s-a fixat, poetul cîntă uneori și pe o altă strună, mai gravă. Ciclul *Steaua pe care stăm*, din volumul *Albe*, reflectă frămîntări de ordin social, exprimînd o adeziune fără echivoc la condiția celor mulți, desconsiderați, și vestind „Ziua de mîine", menită să alunge „ziua de azi", „strîmbă și proastă". Un alt ciclu, *Horia* din *Clopotul de aur*, cuprinde strofe-memento, ca aceasta : „Să

Scanned with OKEN Scanner

nu uiți niciodată : străbunii au fost șerbi, / Primiră-n veacuri aspre sudălmi și bice-n spate. / Să nu uiți nici o clipă : se odihnesc sub ierburi, / Dar țărna lor mai strigă și azi după dreptate.“ Poemele noi, reunite în *Cîntec șoptit* (1970) și *Sabia timpului* (1972) reiau multe motive vechi, cu o tehnică mai rafinată, comunicînd stări sufletești mai complexe, mai diverse și mai fin montate, învăluite adesea într-o melancolie stranie, de toamnă cu brume. Reafirmînd încrederea în era noastră, ca eră a triumfului cauzei drepte a omului, poetul este și subiectul unei tensiuni lăuntrice, generatoare de versuri înfiorate, dramatice : încleștarea cu timpul, bătălia cu marea umbră.

Ca prozator, Zaharia Stancu s-a relevat după 1944, romanele publicate anterior *(Taifun, Oameni cu joben)* neimpunîndu-se. Notabil, volumul *Zile de lagăr* (1945) posedă calități epice evidente, totuși el aparține memorialisticii, iar nu literaturii de ficțiune. Rememorări sînt, de fapt, și majoritatea romanelor scrise în anii noștri, însă transfigurate, distanțate considerabil, prin elementul creației, de punctul lor de plecare, autobiografic. *Desculț* (1948), scrierea ce l-a consacrat pe Zaharia Stancu romancier și i-a adus renume internațional, întocmește un spectacol epopeic al existenței țărănești, așa cum a cunoscut-o autorul în copilărie, la începutul acestui secol. Din roman se desprinde o viziune torturantă a lumii ; viziunea unei lumi care, deși existentă obiectiv, certificată documentar, pare un tărîm al visului — al unui vis de uimire fascinată și de groază — trecută prin suflul naratorului, copilul Darie. Un alt roman, imediat următor, *Dulăii* (1952) îmbogățește tabloul cu noi priveliști. Cele două cărți alcătuiesc, în fapt, o singură scriere. Nota specifică fundamentală este lirismul.

Nu numai în evocările de natură — veritabile poeme în proză — dar în întreg cuprinsul romanului pulsează emoția reținută a povestitorului, în a cărui tonalitate recunoaștem ușor poetul ce cînta, în urmă cu decenii, „miezul amar al cucutei amare“. Scrise la persoana întîia, *Desculț* și *Dulăii* încheagă, din imagini trecute prin sensibilitatea copilului Darie, un tablou dioramic al vieții de chin dusă de sărăcimea satelor pe cîmpia Dunării, în primele decenii ale secolului nostru.

Darie este un copil dotat cu o sensibilitate de o ascuțime neobișnuită, ce vibrează ca o coardă la cea mai superficială atingere. „Mi se pare — citățm în *Desculț* — că sînt ca o vioară. Ar mai putea să cînte o vioară în care se bate cuie ?“...

În mîinile lui Zaharia Stancu, scriitor ce avea, cu un deceniu și mai bine în urmă cînd scria *Desculț*, peste un sfert de veac de activitate literară, vioara inimii lui Darie produce un cîntec în care durerea milenară a străbunilor ce strigă, de sub iarba mormintelor, după dreptate, se exprimă sobru, cu stăpînire de sine, cu puține alunecări spre patetismul literaturizant, pseudo-liric. Prozatorul narează cu o durere reprimată, scrîșnind parcă din dinți, neîngăduindu-și sieși și cititorului nici o lacrimă, stîrnind nu înduioșarea, ci o indignare crescîndă, o explozie de ură împotriva celor vinovați de suferința abruti-

Scanned with OKEN Scanner

zantă a „desculților". Fraza, în scrierile lui Zaharia Stancu, e mai adesea scurtă, vîjitoare ca plesnetul de bici, usturătoare, cu insistări și reveniri obsesive asupra unui element esențial al ideii exprimate :

„Plouă.
Acum plouă.
Stau în casă.
Fereastra e fumurie.

Duzii din fața casei, salcîmii de lîngă ulmi, salcia de lîngă fîntînă, au rămas fără frunze.

Bate ploaia în ziduri, în geamuri, în arbori.
Bate ploaia.
Mă uit la mîinile mele.
Se închid. Se deschid. Se închid iarăși."

Scurtimea propoziției, revenirile oarecum naive, gratuite, unele inversiuni pot părea artificiale. De fapt, ele corespund tensiunii speciale a emoției ce animă glasul povestitorului și creează tocmai impresia exprimării spontane, a relatărilor trepidante, pe nerăsuflate ; aducerile aminte năvălesc în contiință impetuos, clipele trecute sînt retrăite cu o nouă febrilitate ; o vibrație intensă, un zguduitor plîns lăuntric se zbucimă în vorbe, încercînd să le gîtuie, vînzolindu-se, cedînd pînă la urmă sforțării naratorului de a păstra calmul, demnitatea tonului ; aceasta duce la asociații incoerente, la învălmășiri de idei, la necesitatea întreruperilor, revenirilor, precizărilor repetate. Procedeul e dictat de temperatura specială a prozei lui Zaharia Stancu și, împreună cu alte elemente ale tehnicii literare specifice scriitorului, precum : desele intervenții apreciative ale autorului, simularea convorbirii cu cititorul, exclamații, interogații, invocarea permisiei de a întrerupe narațiunea în vederea unei descrieri *(Dulăii)* — produce un stil de o pronunțată originalitate. Numai rareori inversiunile verbale creează impresia de ceva confecționat, nefiresc, în contradicție cu spiritul limbii noastre, ca de exemplu în această replică a unui copil : „— Iticule, îngăduie-mă și pe mine la voi în casă, pîine cu vin să mănînc și eu..." sau în următoarea notație : „Obrazul îi bate în galben și ochii albaștri îi sînt..."

Particularitățile stilului și ale compoziției romanelor *Desculț* și *Dulăii* sînt, desigur, expresie a specificului personalității romancierului, dar, într-o măsură, ele sînt determinate și de materialul de viață asupra căruia se exercită travaliul artistic. Lumea plăsmuită în romanele lui Zaharia Stancu pare a unui tărîm așezat sub alte meridiane. Peisaj arid. Climă aspră. Traiul oamenilor auster. Înseși denumirile așezărilor reflectă, în multe cazuri, degradantele condiții de existență umană : Omida, Belitori, Rîioasa. Locuitorii poartă nume cu sonorități stranii, puțin frecvente în alte părți ale țării : Bubulete, Juvete, Uțupăr, Ulmaz, Cărăbuș, Tutanu, Diman, Pisică, Ududui, Zavera, Ovedenie, Tiță Uie, Trăcălie, Bicoi, Lișcu, Țîntu, Zgămîie, Năbădaie. Avînd pămînt puțin,

cîte o biată „fișteică“ de arătură, sau chiar deloc, cei mai mulți dintre ei își duc veacul în cociabe betegoase, umblă desculți, poartă după posibilități, căciulă iarna și vara sau umblă, pe ger și arșiță cu capul descoperit. Hrana se compune din varietăți vegetale, precum grăunțe fierte, păsat, lapte de capră sporit cu apă, pîine amestecată cu mălai — aceasta în condiții de ...prosperitate — sau, în vremi de restriște, ștevie, mujdei de usturoi, fiertură de urzici, de fasole, de praz, de susai, de rădăcini chiar, iar în lipsa acestora se ajunge la rontăirea unor bucăți de pămînt ars. În asemenea condiții, se înțelege, copiii vor murii ca muștele, iar mîinile multora din cei în viață, indiferent de etate, vor fi jupuite de pelagră. Ca urmare, înfățișarea oamenilor nu poate fi deloc spectaculoasă, părînd din contră sumbră, sălbatică. Chipurile multora sînt uscate, sulegete, lingave, de culoare gălbui-pămîntie, numai ochii sînt cîteodată zbanghii, sfredelitori ; de obicei persoane de toate vîrstele au însă căutarea mohorîtă, împosocată. Încruntați îndeobște, închiși în ei, lipsiți de orice expansivitate, oamenii aceștia se exprimă sobru, adesea laconic, vorbirea lor caracterizîndu-se prin absența culorii, singura notă de pitoresc fiind conținută în termeni regionali aspri, pietroși. Exprimarea e totdeauna directă, nu rareori brutală, preocuparea stilistică fiind necunoscută vorbitorilor și rostirea zecilor de personaje e uniformă, lipsită de rafinament inventiv, de ineditul formulărilor, dar tocmai prin aceasta caracterizantă. Oamenii sînt copleșiți de necazuri, nu le trebuie sbînț nici măcar în conversație ; prin urmare, rostirea ceremonioasă, fraza amplă, orchestrată, cu subînțelesuri reverențioase sau ironice, fraza construită nu are trecere între necăjiții rumâni, care preferă comunicarea gîndului pe calea cea mai scurtă posibil. Spre a marca intensitatea sentimentelor eroilor — inclusiv ale eroului central, care e însuși povestitorul — numai prin mijlocirea vocabularului de ajuns de restrîns și puțin nuanțat de care dispuneau țăranii dunăreni în perioada istorică reflectată, scriitorul uzează, cum s-a văzut, de repetiții, de întorsături de frae, de tot felul de mijloace verbale în stare de a-i realiza intenția.

Mînați de impulsiuni elementare, eroii cărților lui Zaharia Stancu sînt lipsiți de ceea ce înțelegem curent prin delicatețe. Gestul suav, mîngîietor, dăruirea afectivă manifestă, bunătatea tălmăcită în atenții reciproce, în gingășii, în confesii drăgăstoase nu pot fi întîlnite la eroii acestor cărți. Ne izbește dimpotrivă asperitatea relațiilor dintre oameni, chiar dintre cei mai apropiați. Căsătoriile se încheie de obicei din considerente cu totul extrasentimentale, din nevoia, bunăoară, a părinților de a scăpa de o piatră din casă, de o gură în plus, sau a bărbatului de a avea cine să-i țină casa în ordine, să îngrijească de părinții lui bătrîni, de frații minori. Viitorii soți sînt oameni ce se văd, de multe ori, pentru întîia oară în ziua căsătoriei. O rudă îi spune, de pildă, unei femei văduvă : „— Ti-am găsit un om cu care să te măriți. Tu ai doi copii. Are și el doi copii. O să aveți la un loc patru. E văduv. I-a murit muierea astă-toamnă, cînd a murit și bărbatu-tău. — Aș vrea să-l văd, nene Tone... — Să-l vezi, de ce să nu-l vezi !?...“ Străinul apare, schimbă o vorbă-două cu femeia, care îl aceptă, fără nici o formalizare, ca soț și conviețuirea începe chiar din acea zi, inaugurată

Scanned with OKEN Scanner

cu o sticlă de țuică și o urare din partea rudei : „Să fie într-un ceas bun !“ Nu numai între văduvi se încheie atît de simplu legătura pe viață, dar și flăcăii și fetele se unesc lesne, la sugestia părinților, în urma unei singure întrevederi, adesea. Dacă soții se iubesc între ei ? Cine știe ! Poate fi vorba de dragoste între oameni ce s-au luat fără impulsiuni sufletești deosebite, numai din nevoia sprijinului mutual ? De-l întrebi pe un „desculț“ dacă-și iubește nevasta, îți răspunde, puțin mirat : „Dacă e nevasta mea !“ Ceea ce vrea să zică : Natural ! Mai încape vorbă ! Cum să nu iubești ființa cu care împarți tot greul, suferi și te chinui, bîntuit de aceleași nevoi. Impărțirea sentimentelor, iubirea, apare deci ca o lege, un imperativ al existenței întocmai precum munca umăr le umăr, împărtășirea greutăților și săracelor bucurii. Nu este oare aceasta însăși marea, incoruptibila iubire ?

O sobrietate severă se manifestă în raporturile dintre părinți și copii : „Pe nici unul nu ne mîngîie mama, nici dacă ne bolnăvim nu ne mîngîie. Rămîne tristă, întunecată la față...“ Să nu se deducă de aici, cumva, că mamele sînt insensibile. Nimic mai neadevărat decît o asemenea presupunere : „...dacă s-ar lega cineva de noi și ea (mama) ar ști, ar sări, n-ar mai avea pace, omor ar face, omor de om. Cu furca ar veni tata, cu baldîia mama și l-ar zdrobi pe jupîn, pe Gogu Șoric, și i-ar dăula-n bătăi pe ceilalți, dacă ar afla că ma-u stîlcit în pumni, în picioare.“ Înăsprindu-i, ștergîndu-le din comportări orice urmă de sentimentalism și chiar de sentimentalitate, cruntele condiții de existență n-au alterat umanitatea eroilor prin faptul de a o fi redus la o expresie primară. Întunecați, ursuzi, neprietenoși sînt desculții lui Zaharia Stancu, dar nicidecum egoiști, nesimțitori la păsurile și nenorocirile semenilor. Ei își vorbesc răstit, fără menajamentei nedîndu-se în lături de la haiuri și încăierări, se turbușesc chiar în bătăi, dar, cînd unuia îi ajunge cuțitul la os, se îndreaptă spre bordeiul vecinului, care din vînzarea pămîntului agonisise cîteva duble de porumb, și nu se întoarce îndărăt cu gevanul gol. Săracii își împart făina de pe fundul sacului, chiar văzîndu-se amenințați ca după isprăvirea ei să dea ortul popii, atît împrumutătorul cît și împrumutatul.

Desculț (mai puțin *Dulăii*) conține elemente ale unei monografii spirituale a satului dunărean ; se descriu obiceiuri de nuntă și îmormîntare, obiceiul de a striga de pe dealuri de lăsatul secului, aventurile erotice petrecute în cursul anului, sau acela de a invoca ploaia prin îngroparea unei păpuși de pămînt ce închipuie pe „tata soarelui“. În acestea se manifestă o sobrietate specifică, o lipsă de exuberență ce nu se întîlnesc în alte regiuni. Fapt de-a dreptul neobijnuit în literatura inspirată din trecutul așezărilor rurale : oamenii lui Zaharia Stancu nu numai că nu sînt bisericoși sau mistici, dar au o reprezentare cu totul mecanică a „ființei supreme“, cînd nu-i tăgăduiesc de-a dreptul existența. În timpul războiului, prizonierii turci care îngenuche de trei ori pe zi întru cinstirea lui Allah sînt luați în răspăr de țăranii noștri : “— degeaba vă rugați, fraților. V-a uitat și hogea, v-a uitat și Allah... Allah al vostru și Dumnezeul nostru petrec și rîd de prostiile pe care noi, oamenii, le facem...“ Din notația naratorului rezultă că mama sa profesa un soi de panteism deloc mistic, ce pare a fi, dealtfel, religia

Scanned with OKEN Scanner

intimă a tuturor sărmanilor din Omida : „Mama crede că Dumnezeu e pretutindeni : în aerul pe care-l respirăm, în ierburile care cresc, în stele, în soare...“ Credința aceasta, moștenită din neam în neam, exprimă, pare-se, nu tema de necunoscut, ci o nevoie de a supune unei legiferări superioare o nevoie elementară de ordine morală. Văzute prin sensibilitatea de extraordinară ascuțime a lui Darie, faptele desfășurate la Omida și în alte așezări din jur, fapte ce duc la răscoala din 1907, dobîndesc dimensiuni și intensități tragice. Un adevărat urlet al foamei cutremură amîndouă romanele. Foamea iarna, cînd suieră vîntul sinistru, a pustiu, foame vara, cînd pîrjolul secetei preface drumurile, cîmpiile în vetre de jăratic și vitele costelive, cu boturile sîngerate, umplu văzduhul de mugete sfîșietoare.

Purtați parcă de un vînt de nebunie, țăranii săraci bat drumurile conacelor, își oferă pe timp nelimitat brațele de muncă în schimbul unei măsuri de grăunțe și se întorc de obicei cu mîinile goale. Bătrînii așteaptă în convoaie lîngă linia ferată, în speranța că vreun călător le va arunca, din milă, un codru de pîine. Gloata de oameni de toate vîrstele se revarsă zilnic în orașe în căutare de lucru, sfîrșind prin a cerși și a umplea pușcăriile. Copiii suspină în somn după un covrig și, numai în vis, astrul nocturn ascultă implorările tînguitoare :

Lună, lună nouă,
Frînge pîinea-n două
Și ne dă și nouă...

aplecînd din înalturi crengi încărcate cu pîini rumene.

Totuși, nota fundamentală a scrierii e tonică. Lăcomia de viață a lui Darie, care e totodată a întregului neam de „desculți“, este expresia unei vitalități inepuizabile. În 1907 țăranii întîmpină moartea (represalii în masă) fără spaimă, strigîndu-și disprețul față de asasini, iar mamele transmit copiilor spectacolul teribil al execuțiilor ca un memento : „Să nu uiți, Darie ! Nimic să nu uiți. Să nu uiți... Să nu uiți, Darie...“

Continuînd ciclul *Desculț*, romanul *Jocul cu moartea* (1962) ce posedă toate particularitățile creației anterioare a autorului, se înfățișează, prin anumite note dominante, ca o scriere cu o individualitate distinctă. *Jocul cu moartea* este un roman al „faptelor extraordinare“. Sîntem în 1917. O bună parte din România, inclusiv Capitala, și aproape întreaga peninsulă balcanică se află sub ocupația germano-austriacă. Vînzător de ziare la București, Darie este arestat ca vagabond, predat comandaturii germane, îmbarcat împreună cu toți vreo douăzeci de „coate-goale“ într-un tren de marfă și dus pînă tocmai în Macedonia, de unde, scăpat din captivitate se înapoiază în țară, pe jos, trecînd prin felurite peripeții. Aventura balcanică înscrie în existența eroului un capitol deosebit. Lui Darie îi este dat să vadă o lume necunoscută, să treacă prin întîmplări extraordinare, să se lovească de fel de fel de oameni ciudați ; experiență imaginabilă numai în vreme de război, cînd totul devine posibil, cînd nimic nu mai ține de domeniul surprizei, situațiile senzaționale intrînd în ordinea faptelor zilnice. Conside-

Scanned with OKEN Scanner

rate izolat, diversele întîmplări nu spun prea mult ; împreună însă, ele creează atmosfera anilor de război, aduc înaintea cititorului imaginea unei umanități torturate și cartea se citește ca un impresionant document.

Pădurea nebună (1963) ne introduce în lumea dezolantă a tîrgurilor muntene de altădată, încinse vara de o zăpușeală sufocantă, înecate în praf, cufundate toamna și primăvara în gloduri, și a căror existență curge uniform, evenimente veșnic aceleași. Totul e trist aici și monoton, pînă și pitorescul birjelor dărăpănate, trase de cai fantomatici, și al bragagiilor turci cu fes roșu și șalvari încărcați de petice, pînă și spectacolul oniric al cetelor de cîini vagabonzi, în urma cărora, de prăpădiți ce sînt, rămîne pe uliță o pulbere de praf ce face în aer volute, se integrează cenușiului cotidian. Caracteristice acestor așezări sînt birturile „economice", frizeriile într-o rînă, dughenele și băcăniile cu pereți scorojiți, depozite de obiecte ieșite din uz și de alimente fosilizate. Identitatea lor o divulgă firme decolorate, zugrăvite de cine știe ce „artist" ambulant, cu lavalieră și plete, cu cine știe cîte decenii în urmă. Sensibil la amănuntul bizar, scriitorul alcătuiește panouri grotești. Opusă acestei existențe lîncede, somnolente, este lumea cîmpiei, cu vegetație luxuriantă și desfășurări de vitalitate neîncătușată. Evadînd din tîrgul muced, povestitorul se avîntă în zarea unde se înalță odinioară „pădurea nebună". În locul acelei păduri, pămîntul unduiește ierburi înalte cît omul. Încorporat vieții elementare, Darie despică întinderile, în tovărășia tătăroaicei Uruma, agățat de coama unui roib iute ca flacăra, gustă senzațiile unei patimi trăite cu voluptate sălbatică, soarbe totul frenetic, ca și cum ar voi să concureze freamătul de viață din lutul fecund și din ramurile mustoase. Cartea devine un elogiu al vieții intense, aprige, irepresabile.

În Rădăcinile sînt amare, cîmpul observației se lărgește considerabil, îmbrățișînd, într-o succesiune de imagini sugestive, compartimente variate ale realității sociale, de la diversele medii ale Capitalei dintre cele două războaie pînă la închisorile burgheze și lagărele fasciste de concentrare și exterminare în masă și pînă la luptele duse pentru cucerirea puterii de către clasa muncitoare. Lăsîndu-și memoria să coboare adînc în abisurile trecutului, Darie (de data aceasta un Darie care începe să încărunțească) își propune să dezgroape temeiurile, „rădăcinile" vieții noi de astăzi. Pivotul acțiunii este momentul pregătirii alegerilor din 1946, așadar un moment de maximă tensiune, hotărîtor, al înfruntării deschise dintre forțele democratice, populare, conduse de partidul comunist, și reacțiune. Din acest punct nodal, ca din trunchiul unui copac, coboară în adîncurile trecutului „rădăcinile amare", adică episoadele menite să dezgroape imagini ale unui timp apus, sedimentate în memoria povestitorului în decursul întregii sale vieți, și care nu sînt altele decît acelea ale exploatării și opresiunii sau ale minciunii, disprețului și crimei, caracteristice fostei orînduiri burgheze. Imagini întunecate sau grotești, de șarjă caricaturală, cărora, într-o antiteză demonstrativă, li se opun cele ale luptei comuniștilor pentru regenerarea vieții sociale și morale a țării.

Scanned with OKEN Scanner

Ce mult te-am iubit (1969) e un fel de replică nepremeditată la *Străinul* lui Camus. Povestitorul de aici e un anti-Meursault. Aflînd că i-a murit mama, eroul lui Camus arată, cum știm, ca în tot ce făcea, o desăvîrșită neparticipare, o impasibilitate de „străin". Absența sufletească e modul constatnt de a fi al personajului lui Camus. Dimpotrivă, povestitorul lui Zaharia Stancu e covîrșit de vestea morții mamei sale. Comunicîndu-i-se tristul eveniment, Darie se duce degrabă în satul natal, unde rămîne cîteva zile, participînd la durerea familiei cu toate resursele sufletului : cu gîndurile, cu simțirea, cu imaginația. Nu numai că nu se simte între ai săi un străin, dar stările de conștiință pe care le parcurge consună cu ale tatălui, ale fraților și surorilor, devenind un fel de ecou amplificat al acelora. Romanul se înfiripă, în consecință, din două serii de situații : din cele prezente, înregistrate de conștiința naratorului de la sosirea în sat pînă în ziua următoare înmormîntării, și din cele care urcă, în amintirea aceluiași narator, din „timpul pierdut" spre a roduce un nou timp, paralel și în parte aderent la cel actual : „timpul regăsit". Prin această dedublare a planului narativ, prin această proiectare de umbre pe un ecran alăturat scenei, prin amestecul de prezent și trecut, imaginile de prim plan capătă un fundal, o adîncime, iar ansamblul reprezentărilor relevă modalitatea prin care țărănimea, potrivit tradițiilor ei, întîmpină moartea. Întors în satul copilăriei, naratorul devine martorul, interpretul unei spiritualități arhaice, unei lumi am putea spune, clasice. Totul decurge după tradiție, totul se încadrează în rînduieli intangibile, în ritual, ca în *Baltagul* lui Sadoveanu. Încăperile casei din Omida, apoi curtea, ulița satului, cimitirul devin o scenă largă pe care se joacă spectacolul morții. Bocirea răposatei, ceremonia funebră, ospățul, pomenile sînt acțiuni vii în plină desfășurare, reflexiile, amintirile, tînguirile fără glas ale povestitorului îndeplinesc rolul corului din teatrul antic. Iar îndărătul tuturor situațiilor, dincolo de grai și de gesturi, se întinde aripa mare, grea, a destinului. Dacă în *Desculț*, în *Dulăii*, în unele secvențe din *Rădăcinile sînt amare*, Zaharia Stancu ne-a descris o cîmpie dunăreană aspră, chinuită, tărîm al durerii și răzvrătirii, o lume în convulsii, *Ce mult te-am iubit* ne artă aceeași lume într-un moment special, cînd iese la iveală o latură a ei mai puțin cotidiană. În *Desculț*, am cunoscut chipul social istoric al neamului lui Darie, aici ni se dezvăluie un alt chip al aceluiași neam, chipul tainic, interior, modelat de la „începutul" timpurilor în confruntarea vieții cu moartea.

Ce mult te-am iubit dobîndește prin tipicitatea momentului evocat, prin solemnitatea sobră a spectacolului, o ținută clasică, *Șatra* (1969), în shimb, se încadrează perfect în definiția romanticului. Și această carte aduce o umanitate prin care se perpetuează arhaicul, preistoria, însă modul de a fi, rînduielile, ritualurile dezvăluite sînt atît de exotice, de un pitoresc atît de ciudat, încît apar romantice. Șatra bulibașei Him, urmărită în drumul ei silit spre „dincolo", spre pustiul de „peste apă", unde va petrece o iarnă infernală, este o societate închisă, un veritabil trib, cu legi aspre, implacabile, cu datini pe care nimeni și nimic nu le poate clinti, cu o morală stricată. Nevestele se cumpără cu bani grei, cu galbeni vechi turcești, zimțuiți, și, după nuntă, care

Scanned with OKEN Scanner

ţine zile în şir, devin roabele bărbaţilor, putînd fi bătute cu biciul pînă la ucidere, în văzul comunităţii, pentru călcarea legămîntului conjugal. Potrivit legii, soţul înşelat şi rivalul se luptă între ei cu pumnii, cu harapnicele, cu cuţitele, pînă ce unul iese din competiţie, stors de puteri sau omorît. Investit cu puteri absolute, bulibaşa e stăpînul şi tatăl întregii obşti, nimic nu se face fără ştirea şi consimţămîntul lui, iar cînd găseşte cu cale, ia biciul şi administrează cîte unuia sau tuturor deodată, indiferent de vîrstă şi sex, cîte lovituri crede de cuviinţă. Asemenea deprinderi sînt urmate cu tenacitate chiar în timpuri cu totul critice, cum sînt cele din roman (perioada ultimului război, cînd dictatura fascistă a deporat în masă pe ţigani), în care şătrarii, constrînşi să se fixeze într-un spaţiu „sălbatic", nelocuit, ajung, după ce îşi termină proviziile, să se hrănească cu cîrtiţe, să-şi mănînce caii, măgarii, catîrii şi în cele din urmă chiar urşii, fala şatrei, duşi pînă atunci să joace cu veriga în nări, prin sate şi oraşe. Chiar în asemenea împrejurări, dragostea dintre Ariston şi Lisandra, soţia lui Goşu, e aprigă, mistuitoare, iar duşmănia dintre cei doi balaoacheşi va fi stinsă doar de moarte. Plină de culoare, de poezie, *Şatra* e o carte a vieţii explozive, a vieţii ce ţîşneşte nu doar din ea însăşi, ci dacă se poate spune, şi din moarte (supuşii lui Him-başa mor, în iarna grozavă, pe capete), asemenea ierburilor zbuciumate primăvara, de sub zăpadă.

Şatra este, într-o privinţă, ca şi *Îngerul a strigat,* sau ca *Fructele mîniei* a lui Steinbeck, un poem al exodului.

Dar *Şatra* mai este şi poemul decăderii unei civilizaţii : lungul exod seamănă cu o destrămare, cu o moarte lentă şi inexorabilă. În primele pagini ale romanului, această civilizaţie veche şi sălbatică se găseşte încă în plină floare şi, deşi războiul a pus stăpînire pe lume, „oamenii oacheşi" n-au fost ajunşi de zvonul morţii. Timpul pare a avea răbdare. Legile sînt respectate, cuvîntul lui Him başa ascultat, acum ca şi la început de tot, în legenda din care se născuseră „oamenii oacheşi", răsărind „din pămînt, întocmai ca ierburile şi ca arborii". Oamenii iubesc cîntecele lor primitive, sînt drepţi şi se supun, cînd greşesc, pedepsei, nu cred nici în Dumezeu, nici în noroc, ştiu să fie cumpătaţi în cruzime, în băutură, în dragoste, s-au înfrăţit cu vîntul, cu ploile, cu soarele, în nesfîrşitele lor colindări pe întinsul pămîntului. „Oamenii oacheşi" sînt oameni liberi şi înţelepţi. Romanul descrie, la început, această existenţă, obiceiurile, datinile ; primele pagini au un ritm larg, aproape maistuos. Him başa îşi adună şatra la o judecată : Lisandra, cumpărată de Goşu cu zece galbeni de la tatăl ei, îl iubeşte pe Ariston. Femeia trebuie pedepsită şi fiindcă Goşu nu vrea s-o alunge, cei doi bărbaţi se vor bate cu harapnicele pînă cînd unul dintre ei va muri. Şi judecata şi bătaia se împlinesc după reguli de toţi ştiute, ca un ritual al dreptăţii. Scena este de o artă desăvîrşită. În faţa cortului lui Him başa adunată cu mic cu mare, şatra stă într-o adîncă tăcere. În liniştea de peste tot, răsună, din cînd în cînd, clopote : clopotul cel mare, clopotul cel mic, vestind moartea în război a altui bărbat. Cînd clopotele amuţesc, Him başa povesteşte întîmplarea, bătrînii amintesc legile. Apoi tăcerea se aşterne iarăşi, peste oameni şi peste cîmpuri,

Scanned with OKEN Scanner

sfîşiată, rareori, de limba aceloraşi clopote. Şi Him başa povesteşte, judecata urmîndu-şi cursul ; apoi tăcerea... Motivul muzical al întregii scene este tăcerea : semnul respectului, dar şi, tot mai des, încărcată de o ciudată nelinişte, de presimţirea unor apropiate primejdii. Biciuirea Lisandrei şi bătaia cu harapnicele sînt spectacole sacre şi crude, povestite ca într-o adevărată epopee.

Peste existenţa patriarhală a „oamenilor oacheşi se abate însă nenorocirea : primesc ordinul să plece spre Răsărit, spre marele fluviu şi, poate, mai departe de el în necunoscut. Rătăcirile lor de pînă acum fuseseră expresia dorinţei lor de libertate : Odiseea care începe înseamnă o altfel de rătăcire, o lungă, fatală, tragică prăbuşire. Semnele de noroc şi de moarte sînt tot mai numeroase. O femeie moare din naştere, un copil piere într-un accident, cîinii şatrei urlă a pustiu, roiurile de muşte de război se îndesesc. Din povestirea unor întîmplări oarecare, a unor gesturi de toată ziua, a unor certuri şi neînţelegeri şi opriri neaşteptate sub soarele torid, se desprinde treptat un înţeles mai puţin limpede al acestei călătorii. Frunzele au un subtext misterios, inexplicabil.

„Jandarmii se uitară unul la altul (...) Se întoarseră şi priviră şatra. Şi. deodată, lui Him başa îi zvîcni inima. Văzu — sau i se păru numai — că jandarmii se uită la el, la Him başa şi la oamenii lui, la toţi oamenii lui, ca la *nişte morţi.*“

Sau, mai departe :

„Ieşiră în faţă încă doi bătrîni oacheşi.

— Noi, zise unul din ei. Şi adăugă : bulibaşa Him, bulibaşa Got, bulibaşa Dobru.

— Îmi pare bine de cunoştinţă, glumi jandarmul. Despre mine, ce să vă spun ? *Cred că ştiţi cine sînt ?*“

El este jandarm, dar, pe un alt plan, obscur, este instrumentul acestei puteri care hotărăşte soarta „oamenilor oacheşi“, instrumentul Destinului lor. Nu le vorbeşte el, prima oară, despre ce va fi la capătul călătoriei ? „Acolo unde o să ajungeţi voi, după ce-o să isprăviţi cu călătoritul, aurul n-o să vă mai folosească la nimic. Şi iarăşi se uită la ei ca la nişte morţi.“

Exodul este o strămutare în moarte : dincolo, „oamenii oacheşi“ nu vor găsi decît mormîntul străvechii lor civilizaţii. Şatra se împuţinează, legile încep să fie călcate, cuvîntul lui Him e din ce în ce mai rar ascultat. Preţul fetelor de măritat ajunge să fie un galben sau nici atît, omenia a fost uitată, Calub e ucis de Sarat, Sarat de Uj Hoţul, ca-ntr-un Vechi Testament întors. În lipsa hranei, urşii sînt mîncaţi, după ei caii şi catîrii şatrei. Cînd Him başa se lasă să moară de frig, sub un cer îngheţat şi nepăsător, e semn că sfîrşitul sfrşitului e aproape : Him moare frumos şi solemn ca un simbol al lumii lui. Lunga decădere este marcată, tot simbolic, de lupta dintre Goşu şi Ariston, pentru Lisandra : fiecare nouă bătaie dintre ei este, în definitiv, o nouă treaptă a prăbuşirii. Fiindcă lupta acestor eroi de epopee îşi pierde măreţia, devine încăierare cu pumnii, cu cuţitele, fără învoirea lui Him care se opune zadarnic, devine, la urmă, crimă, consu-

Scanned with OKEN Scanner

mată pe furiș, departe de ochii șatrei. De aici înainte nu mai poate fi nimic ; în convoiul grotesc al celor cîțiva supraviețuitori ce s-au înhămat în locul catîrilor la carele cu coviltire luînd drumul unei întoarceri fără întoarcere, este cu neputință să recunoaștem poezia tristă și fermecătoare a șatrei de altădată.

(D. MICU și N. MANOLESCU)

VASILE VOICULESCU

Scrise, majoritatea, între 1946 și 1957, dar tipărite, ca și *Sonetele*, postum, în 1966, *Povestirile* lui V. Voiculescu sînt opera unui prozator perfect stăpîn pe mijloacele sale și care nu datorează aproape nimic poetului. Ele constituie o surpriză și din alt punct de vedere : apar într-un moment de relativ declin al povestirii de formă tradițională, înviind modele îndepărtate și negăsindu-și asemănare în proza contemporană. Ceea ce le face originalitatea este, însă, poate, chiar acest anacronism, al materiei, al viziunii și al tehnicii, această lipsă de contact a autorului cu viața literară ; povestirile par scrise pentru plăcerea proprie, expresie a unei solitudini deopotrivă morale și artistice. Dacă n-au fost influențate și n-au influențat la rîndul lor o proză care mergea pe alte căi, tot mai puțin încrezătoare în pura ficțiune literară, în virtuțile semnificative ale anecdotei, *Povestirile* lui V. Voiculescu rămîn o operă importantă și, în felul ei, exemplară. Prin unele aspecte, ele se înrudesc cu narațiunile recente ale lui Mircea Eliade. În tot cazul, le desparte de povestirile lui Sadoveanu, cu care au fost adesea comparate, un sens preponderent *literar*, care mi se pare că n-a fost niciodată suficient explicat, deși constituie lucrul esențial.

Exerciții superioare de literatură, prozele lui V. Voiculescu au o finalitate au o finalitate mai curînd artistică ; relevă o tehnică a narării și a compunerii înainte de a dezvălui un conținut substanțial ; pornesc de la niște teme sau teze fără a invedera și un lirism fundamental. Lirismul este totdeauna un mod de identificare ; prozele lui V. Voiculescu sînt, deopotrivă, rodul unei distanțe, savant întreținută, al unui unghi mereu exterior, al unei curiozități experimentale. Temele sînt culese de pretutindeni și sînt, nu o dată, senzaționale, fiindcă autorul are psihologia unui amator de neobișnuit ; cel ce povestește este un medic, un judecător, un ofițer, un operator cinematografic, un sculptor, un om de afaceri, martor, prin hazardul soartei, al unui fapt extraordinar. Cu puțină exagerare putem spune că povestitorul ori substitutul acestuia înlăuntrul ficțiunii) vine totdeauna *din afară* și rămîne pînă la capăt *în afară* : în foarte rare cazuri experiența pe care o trăiește și o povestește îi este anunțată de viața lui anterioară, își află rădăcinile înfipte cu necesitate în ea ; în foarte rare cazuri viața lui se schimbă în funcție de această experiență. Întîmplarea este, apoi, unică, irepetabilă, efect al unei conjuncturi particulare ; întîmplare neobișnuită, stranie, fantastică. Și, de aceea, expusă principial dubiului. Cel ce povestește are de înfruntat îndoiala celor ce ascultă ; și se străduiește a se face crezut. În fond,

Povestirile cunosc, toate, această situație-tip, originară : constituindu-se ca un demers conștient, ca o tehnică, în fine, ca o *artă* de a impune drept *reale* niște întîmplări inventate, sau numai posibile, de a crea și întreține iluzia adevărului lor. În centrul vital al prozei lui V. Voiculescu se găsește, așadar, disimulată, acoperită de straturile groase ale subiectului sau de implicațiile lor, deviată, condiția cea mai elementară a faptului literar ; literatura nu este în definitiv arta de a face plauzibile plăsmuirile minții noastre ; de a întreține flacăra iluzorie a unei închipuiri ? Toate povestirile lui V. Voiculescu ilustrează, în ultimă instanță, această temă a literaturii sau a imaginarului, sînt exerciții de a crea și menține mirajul ficțiunii, literatură despre esența literaturii.

Reductibile la o structură tipică, ele nu sînt însă, mai puțin, variate, imprevizibile, pitorești, fiindcă un rol însemnat îl joacă tocmai invenția. Sînt o punere la încercare continuă a inventivității naratorului, care, parcă anume, își scoate singur în cale piedici greu de biruit. Prima condiție a faptului povestit este chiar aceea ca el să captiveze, să trezească interesul :

„Aici cineva dintre ascultători scăpă un căscat... Povestitorul se opri și ne privi încurcat.

— Mi se pare că v-am ostenit degeaba cu orbecăielile mele după fabuloșii cocoși. Nu v-am spus nimic de seamă.

— Ba foarte pitorești zugrăviri ale muntelui, îl mîngîiarăm.

— Lasă, știu eu, istorioara mea e ca o oală smălțuită pe dinafară, dar goală. Nimic înlăuntru, nici o bucățică...“

A doua condiție este de a fi făcut crezut. Întîmplarea e deocamdată neverosimilă, insolită și numai povestirea ne poate convinge de realitatea ei. Mecanismul acesta seamănă cu mecanismul literaturii, în care ficțiunea trebuie dovedită artistic :

„— Asta nu se poate ! sări ars unul din ascultători.

— Ce ? întrebă doctorul.

— Cîinii nu se împerechează cu vulpile niciodată.

— De ce nu : se amestecă, arțăgos, altul. Sînt împrejurări cînd...

— Dumneata ai auzit de împreunări între pisici și iepuri, năvăli al patrulea. Eu...

— Imposibil, eresuri populare ! răcnea cel dintîi. Un om cu scaun la cap nu poate susține așa ceva. A fost pur și simplu o cățea venită din sat.

— Asta s-o crezi dumneata, a fost vulpea ! țineau morțiș adversarii.

Și s-a stîrnit o încăierare de păreri pro și contra — vulpe, a cărei potolire povestitorul o așteptă cu brațele încrucișate, zîmbind disprețuitor. În sfîrșit, gîlceava se liniști. Și doctorul, la îndemnul nostru, înnodă firul“.

Diversitatea subiectelor fiind deconcertantă, numitorul lor comun este așadar aspectul neobișnuit ori incredibil, indiferent dacă faptele aparțin imaginației populare, primitive, sau unor zone banale ale civilizației moderne : un vînător e salvat de la moarte, într-o iarnă, de cîinii săi care se culcă peste el și mor înghețați, un solomonar bătrîn vorbește cu lupii. o vrăjitoare dezlănțuie puteri diavolești. Cîteva povestiri pot fi niște curate basme *(Lostrița)*. Dar nu fantasticul propriu-zis

Scanned with OKEN Scanner

se cuvine remarcat ci, mereu, capacitatea inventivă. V. Voiculescu redescoperă stilul naiv și captivant al unei literaturi interesante în primul rînd sub raportul anecdotei, al epicului. Eresurile, practicile magice și celelalte forme ale mitologiei populare nu reprezintă, în sine, elemente caracteristice, ca la alți autori, unde, prin ele, ni se sugerează existența unui sistem diferit de gîndire sau a unei altfel de realități materiale. V. Voiculescu nu e un teoretician, ci un căutător de aventură și, oricînd, subiectul imediat ne farmecă, la el, mai puternic decît sîmburele „ideologic", narațiunea decît teza pe care o ilustrează.

Nu e vorba de nici o *lume* a *Povestirilor*, organică și originală ca a lui Sadoveanu. V. Voiculescu exploatează fragmentul, nu întregul și nici o semnificație majoră nu ni se dezvăluie prin sugestia sistemului total; faptele apar mai degrabă ca o curiozitate. Mai puțin vizibile în *Schimnicul* ori în *Pescarul Amin* decît în *Sezon mort* ori în *Misiune de încredere* sînt aceeași perspectivă „exterioară", același interes ocazional. Povestitorul nu participă la iluzia lui Aliman *(Lostrița)*, Sadoveanu gîndește ca Peceneaga, V. Voiculescu are față de Bujor-Berbecea *(Misiune de încredere)* curiozitatea unui exploatator care a nimerit pe un continent necunoscut, a unui „folclorist" ce studiază eresurile. Povestitorul lui V. Voiculescu este mereu un „străin", fascinat de lumea pe care o descrie, dar fără a se confunda cu ea. Miraculosul elementar stă, la el, într-un cadru refractar care-i marchează inverosimilul, caracterul de excepție. Contactul cu miraculosul e provizoriu, experimental, chiar dacă nu intenționat ca atare. Charles *(Sezon mort)* „alunecă", o clipă, într-un univers halucinant, demoniac erotic, dar revine curînd la atitudinea lui firească de sceptică luciditate. Scriitorul din *Iubire magică*, la fel; altul va muri în locul lui. Exemplele se pot înmulți cu ușurință.

Literatură a aventurii (subiect excepțional, vervă ironică, diversitate, imprevizibil) care reflectă, esențial, aventura literaturii, iată formula cea mai convenabilă pentru *Povestiri*. Ele sînt o proză dominată de plăcerea invenției epice, a imaginației în sensul cel mai direct și mai fermecător, care pune, însă, în același timp, în joc, rostul imaginației literare. Remarcabil narator, V. Voiculescu ne redă emoția uitată a basmelor din copilărie, ne obligă să credem în plăsmuiri miraculoase, ne captivează, ne fură; ne confruntă nu cu misterul unei lumi ori al unor oameni de demult, ci cu misterul cel mai simplu al artei literare. Pervertiți de o literatură complicată și artificială, regăsim, citindu-l, bucuria unei arte mai naturale și mai directe, așa după cum personajele sale regăsesc, în aventurile lor, o pierdută existență firească întru natură. Prin fiecare din aceste contacte ale personajelor cu cosmicul lumii, se exprimă contactul autorului însuși cu elementarul, cu cosmicul literaturii. Povestitorul e un magician al ficțiunii. Asemnea călugărului Evtichie care, concentrîndu-și voința, topește cu privirea țurțurii de gheață, el își concentrează capacitatea de invenție spre a ne iluziona. Actul însuși al povestirii nu este decît o verificare a acestei capacități inexplicabile de a pune stăpînire pe noi, de a ne captiva. În planul artei, autorul se comportă ca solomonarii, ca vrăjitoarele și ca zînele

Scanned with OKEN Scanner

sale : temele însești, cele mai frecvente, ale prozelor (magia, iluzia, vrăjile) nu sînt decît expresia aceluiași instinct artistic pe care l-am găsit la temelia lor, succedanee ale imaginației literare. Autorul atribuie personajelor facultăți, foarte înrudite cu ale lui ; dar Marele Magician, Vrăjitorul adevărat, rămîne de fapt el însuși.

Melodramatic și superficial „dostoievskian" e romanul postum, *Zahei Orbul*.

(N. MANOLESCU)

GEO BOGZA

Cazul lui Geo Bogza (n. 1908) e un argument strălucit pentru paradoxul fundamental pe care-l conține reportajul. Cel mai mare reporter român e, nu doar la figurat, unul din marii poeți ai literaturii noastre contemporane. Ceea ce aduc nou reportajele lui de după 23 August (cele mai importante titluri sînt *Cartea Oltului*, 1945, *Meridiane sovietice*, 1953, *Tablou geografic*, 1953) față de tulburătoarele *Țara de piatră*, *Tăbăcarii*, *În lumea petrolului*, este perspectiva. În locul sumbrelor priveliști din acestea, în *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*, de exemplu, Bogza își încheie excursia în „valea plîngerii", care mai era Valea Jiului în 1945, pe un ton profetic, vestind schimbarea lumii. În modul alegoric, aceeași idee o exprimă finalul *Cărții Oltului*, capodopera lui Bogza din anii noștri și una din scrierile lui cele mai inspirate.

Cartea Otului e un soi de basm modern. „Biografia" rîului e fixată de fapt în două planuri : unul realist, de consemnare exactă a locurilor, a așezărilor și a oamenilor, altul general, simbolic. Reportaj și poem, realitate și mit. Din această alunecare în două planuri rezultă profunditatea scrierii. Existența voșlobenarilor, a pietrarilor de la Bicsad, a minerilor, a tăietorilor de brad, a țiganilor de la cărămidărie care frămîntă lutul, a făgărășenilor scoțînd pîine din piatră seacă prilejuiește autorului pagini de un realism halucinant. Dar numaidecît imaginația poetului trasfigurează realitatea într-un asemenea chip încît sentimentul de basm revine. Arderea vitelor e un ceremonial din timpuri imemoriale, în Țara Bîrsei preistoria se prelungește în istorie, opaițul se întîlnește cu electricitatea. Bogza are intuiția aspectului cosmic al existenței și e, într-asta, un poet al geologicului primar, al materiei. Ființa Oltului se naște din colaborarea întregului univers. Elementele fundamentale ale materiei se unesc într-o combinație specifică : Tatăl e soarele, mama e Oceanul, Oltul, fiul, e nemuritor ; el apare din haos și dispare simultan, se naște, în vîrful Hășmașului, din unirea Soarelui cu Oceanul, a focului cu apa și se varsă în aceeași clipă în Dunăre, în cosmosul originar. Destinul Oltului e patetic, „cu izbucniri frenetice și delăsări cumplite" ; taie munți, saltă peste stînci uriașe, e ademenit de jgheaburi, pus să miște grozave fierăstraie. Apoi, ieșită din munți, apa șerpuitoare obosită în cîmpie. În adîncul ființei lui cosmice, rîul adună alte energii.

Scanned with OKEN Scanner

La vărsare, frămîntarea reapare o clipă, un vuiet al apelor, înfricoşător, însoţeşte fazele acestei ultime bătălii, apoi Oltul se lasă domol în unda largă a Dunării : „E ca o întoarcere la împărăţia vastă a somnului“, comentează poetul. „E pentru mult zbuciumatul Olt, Nirvana.“

În *Cartea Oltului*, mai mult decît aiurea, Bogza e un mare poet. Exactităţii care producea viziuni halucinante, din *Ţara de piatră*, îi răspunde, în *Cartea Oltului*, fantezia enormă, transfiguratoare. Poetul poate fi comparatîfără risc cu oricine. Pe cînd Hogaş era un excursionist pentru care priveliştile constituiau doar obiect de desfătare şi uimire entuziastă, Bogza e un căutător de înţelesuri grave, de raporturi ascunse, esenţiale, între fenomene, un filozof. El n-are ca Hogaş umor, contemplaţia lui este a unui vizionar, profundă, cutremurată de sentimentul participării la alcătuirea universului.

(N. MANOLESCU)

MARIN PREDA

Prima carte a lui Marin Preda (n.1922, Siliştea-Gumeşti, Teleorman) — *Întîlnirea din pămînturi* — a stîrnit emoţie la apariţie (în 1948), dar adevărata ei valoare nu s-a observat atunci. E o întrebare dacă şi mai tîrziu s-au relevat aspectele esenţiale,

Alături de *Moromeţii*, ea este una din operele importante ale literaturii contemporane, mai mult, reprezintă un moment decisiv în evoluţia „prozei ţărăneşti“, prin caracterul polemic al viziunii. S-a remarcat adesea marea autenticitate a acestei viziuni, nu şi de unde provine ea. Dar autenticitatea artistică este o noţiune relativă : nu numai fiindcă ceea ce într-o epocă apare ca autentic se relevă în alta ca inautentic, dar şi fiindcă, într-un fel, autenticitatea artistică este efectul unei iluzii. Literatura implică, în raport cu viaţa din care se inspiră, exagerarea, deformarea, adică un *patetism* anumit, pe care-l putem compara cu emfaza ce deosebeşte vorbirea actorului pe scenă, de vorbirea obişnuită. Pateticul este o condiţie a literaturii şi totodată germenele ei de falsitate, minciuna ei virtuală, care o roade pe dinăuntru, lent, dar inexorabil : orice literatură începe prin a părea „autentică“ şi sfîrşeşte prin a părea „literatură“. Este, între altele, cazul literaturii lui Sadoveanu sau Rebreanu. H. Sanielevici repudia povestirile tînărului Sadoveanu sub cuvînt că sînt brutale şi imorale, ignorînd ceea ce nouă azi ni se pare esenţial (chiar dacă nu totdeauna evident la începuturile operei) : sensul poetic. Iorga condamna în *Ion* platitudinea şi violenţele şi abia lectura lui Călinescu va descoperi, după două decenii, în monotona proză a lui Rebreanu un ritm major de epopee. Poeticul şi epopeicul constituie valorile patetice caracteristice, coeficientul de „literatură“ din proza lui Sadoveanu şi a lui Rebreanu într-o lectură actuală. Polemică, viziunea din *Întîlnirea din pămînturi* este tocmai în raport cu aceste două moduri clasice de a-l zugrăvi pe ţăran şi spiritul ei esenţial trebuie interpretat ca o încercare de a descoperi, împotriva lor, o nouă autenticitate, mai directă şi mai

Scanned with OKEN Scanner

modernă. *Întîlnirea din pămînturi* readuce pe țăran într-un spațiu ce pare mai firesc ; îl observă în existența lui cea mai obișnuită, și nu recompune această existență într-un mare tablou, mișcat de legi cosmice, ci o fărîmițează în scene, în instantanee. Fără îndoială, este la mijloc un nou realism, o încercare de a înfățișa viața țăranului cît mai direct, cît mai fără literatură. „Banalitate" a „feliilor de viață", ce a fost remarcată din prima clipă ; pentru ca timpul (și imitatorii) să dezvăluie apoi procedeele secrete, literatura, adică un alt patetism, care a făcut din Moromete un „morometian" și din „morometieni" o adevărată familie de spirite.

Ce este la început în *Ion* al lui Rebreanu ? La început este drumul desprins din șoseaua ce vine de la Cîrlibaba, întovărășind Someșul cînd în dreapta, cînd în stînga ; la început este așadar natura fizică, arătată de departe către aproape, ca un cadru tot mai strîmt. Drumul ne conduce în satul parcă mort, în după-amiaza de vară și, aici, animalele și lucrurile oamenilor le premerg oamenilor înșiși, care vor întîrzia să-și ocupe locul în mijlocul lor. Cîinele învățătorului Herdelea picotește în drum, un altul, cu limba spînzurînd, se apropie în trap, leneș, fără ținută ; pe prichiciul pridvorului, în dreptul ușii (să reținem minuția acestei descrieri a naturii fizice), unde se spală dimineața învățătorul, iar după-amiza, cînd a isprăvit treburile casei, doamna Herdelea străjuiește o ulcică verzuie de lut ; sub merii tineri din ogradă și sub frînghia de rufe, se scală de praf cîteva găini, păzite de un cocoș cu creasta însîngerată. Foarte semnificative aceste animale și lucruri, ulcica de lut, cîinii, găinile, frînghia pentru rufe : ne introduc în universul oamenilor, care-și fac apariția mai tîrziu : „De-abia la cîrciuma lui Avrum, începe să se simtă că satul trăiește. Pe prispă, doi țărani îngîndurați oftează rar cu o sticlă de rachiu la mijloc. Din depărtare pătrund pînă aici sunete de viori și chiuituri...„ Sîntem la pagina a treia și totuși întîrzierea oamenilor nu pare nefirească. Naturalistul Rebreanu procedează cu metoda științei lui : pune pe om în natură și numai după ce a descris-o minuțios. El nu se întreabă cine vede aceste lucruri și animale, această natură. Un ochi impersonal (al autorului, de fapt) ia în stăpînire lumea, de departe spre aproape, din afară spre înăuntru.

O singură dată Marin Preda *pare* a proceda la fel (căci de obicei, omul care vede se ivește, în prozele lui, înaintea naturii care este văzută ; în toate schițele și romanele sale, la început este omul), și anume în bizara povestire *Amiază de vară*, din același volum de debut :

„Era o zi încremenită, care făcea parcă din clipă așteptare fără sfîrșit. Salcîmii stăteau înalți cu frunzele adormite. Bătătura zăcea albă sub lumina soarelui. Pe drum nu trecea nimeni. Gardurile negre dinspre grădină stăteau în picioare, cu poarta jumătate deschisă prin care trecuse sau venise cineva. Pe după ele se zărea șira de paie în care se vedea înfiptă o furcă. Părea o după-amiază întoarsă de demult, din adîncurile veșniciei și oprită în vizită la după-amiaza cea reală și prezentă, care, intimidată, tăcea împreună cu zidurile casei, cu vîrfurile înalte ale salcîmilor și cu țărîna bătăturii, plină de urme și tălpi omenești, de labe de gîște și de copite mici de oi."

Aici, lucrurile, copacii, gardul negru, furca înfiptă în șira de paie se constituie într-un univers din care omul lipsește. Prezența acestuia e sugerată doar în final, prin urmele de tălpi înscrise în țărîna fierbinte. Dar, spre deosebire de începutul romanului lui Rebreanu, începutul povestirii lui Marin Preda creează altceva decît impresia de firesc, de lume care se așază și se ordonează în tiparele impuse de autor, după legi naturale : creează o puternică impresie de mister. Poarta pe jumătate deschisă, „prin care trecuse sau venise cineva", e la fel de misterioasă ca și furca sau urmele de tălpi. Toate par semne pentru o existență supranaturală, indică o lacună în acest univers meticulos zugrăvit și coerent într-o nuvelă a lui Karel Capek e vorba de niște urme de pași pe zăpadă care se curmă inexplicabil ca și cum cineva s-ar fi evaporat în acel loc : greu de sugerat un climat de taină mai copleșitor !). Se observă deci că în vreme ce la Rebreanu procedeul, decurgînd normal din criteriile naturalist-obiective ale prozei scriitorului, poate fi interpretat ca un loc comun al începutului românesc, cu atît mai convingător cu cît sugerează amploarea și ordinea existenței, la Marin Preda el provoacă senzația de nefiresc. E interesant dealtfel că autorul *Morometților* apelează la acest procedeu într-o povestire aproape fantastică precum *Amiază de vară* și niciodată aiurea. Întîrzierea omului la Rebreanu se explică prin locul secundar pe care-l ocupă în ordinea cosmică : și anume — după natura fizică, mai cuprinzătoare, dată dinainte, incluzîndu-l și pe el, ca un cadru general. La Marin Preda, natura fiind dezvăluită prin ochiul omului, orice întîrziere produce stupoare, ca și cum o fisură ciudată s-ar fi ivit în structura fizică și socială. O schiță sau un roman realist, *O adunare liniștită* sau *Morometții*, n-ar putea începe așa, printr-o astfel de tensiune misterioasă. Ea e potrivită însă cu atmosfera din *Amiază de vară*, unde două țărănci ascultă uluite cum coase singură, în casă, mașina de cusut. Participînd la mister,, cele două femei se rup pentru un timp de cadrul firesc, ca și cum s-ar înconjura de un cerc magic : „Rămaseră amîndouă tăcute, absorbite, ascultînd. Din salcîmul de alături zbură o vrabie și în urma ei, legănîndu-se, o frunză pluti lent spre pămînt. Printre scaeții care umpleau locul din spatele casei, apăru o cloșcă cu puii împrăștiați și rătăciți, cîrîind nervoasă, singuratică și nemulțumită. *Văzîndu-le pe cele două femei se opri o clipă cu un picior în aer, cîrîi neliniștită de tăcerea și nemișcarea lor, apoi puse piciorul jos și trecu mai departe...*" Sosirea bărbatului uneia dintre ele sfărîmă brusc pînza de mister și redă lucrurilor firescul. Dar faptul în sine va rămîne nelămurit. Din contra, cînd povestirea se bazează pe observarea unei relații umane sau sociale normale, Marin Preda fixează din capul locului punctul de perspectivă. Un personaj este introdus în scenă și ceea ce urmează va fi văzut prin intermediul lui. Locul povestirii îl ia reprezentarea directă. Se face simțită o tehnică precisă, pe care Marin Preda a putut s-o constate într-o parte a operei cîtorva prozatori americani, foarte traduși în deceniul al cincilea, precum Caldwell *(Drumul Tutunului)*, Steinbeck *(Fructele mîniei)*, Hemingway *(Cui îi bate ceasul)*. Prozatorul nu mai este la nici unul din aceștia, la Marin Preda însuși) un *povestitor :* dispare, astfel, și o altă convenție, expresie și ea a vechiului patetism.

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai apropiat, dintre prozatorii români, de Marin Preda, Slavicii (la care este chiar o scenă cu un țăran ce vorbește dimineața cu caii în grajd, la fel cu Ilie Barbu) era încă un povestitor. Mai puțin în *Moara cu noroc* și mai evident în alte opere, Slavici își păstrează dreptul de a vorbi în numele lui, de a rezuma unele întîmplări. accelerînd sau încetinînd ritmul narațiunii. Introducerea „de autor" și *raccourciul* sînt caracteristice principale ale nuvelelor lui Slavici care le înrudesc cu proza timpului său. Dar *Moara cu noroc* descoperă *reprezentarea* (ea începe cu un dialog, cu o punere în scenă), ca mijloc foarte modern. La Marin Preda reprezentarea devine dominantă. Extraordinara autenticitate ne se poate explica fără înțelegerea acestei existențe în relief a peisajului, a personajelor, a dialogului. *Pevestirea* îndepărtează sau amînă, este un ceremonial care pune între autor și lumea evocată o distanță. *Reprezentarea* în schimb aduce totul în prim plan :

„Era în mijlocul verii. Peste întinderea cîmpiei năvăliră deodată în goană, ieșind dintre porumburile înalte și negre ca o pădure, doi călăreți, alergînd fiecare cîte o pereche de cai. Cîtva timp, s-ar fi părut că cei doi se urmăreau unul pe altul, sau că sînt porniți să ajungă în vreun loc de primejdie. Călăreții însă se luau la întrecere și, cînd ajunseră unul lîngă celălalt, goana se opri și perechile o luară la pas. Erau doi flăcăi, care se întorceau cu caii de la păscut."

Renunțînd la povestire, autorul renunță de fapt la privilegiul de a ști totul : Sadoveanu, Rebreanu țineau în mînă toate firele acțiunii și toate destinele ; Marin Preda pare a afla ce se întîmplă odată cu cititorul, peisajele sau eroii i se revelă treptat, pe măsură ce intră în unghiul său de vedere. Autorul nu mai joacă nici un rol în narațiune, el este doar un fel de „al treilea personaj". Raportul însuși dintre autor și personajele sale s-a modificat. În literatura tradițională, personajul reflectă pe autor ; înțelepciunea țăranilor lui Sadoveanu este înțelepciunea povestitorului însuși, obsesiile eroilor lui Rebreanu seamănă cu obsesiile lui Rebreanu. La Marin Preda se petrece acest fapt surprinzător : autorul e cel ce începe să semene cu personajele sale, însușindu-și gîndirea sau limbajul lor. Marin Preda începe să se comporte „moromețian".

Această obiectivitate nu-i, desigur, decît tot o iluzie fiindcă, în fond, nuvelele reprezintă (cum ar putea fi altfel ?) o organizare anumită a realului, un *parti-pris* asupra realului, care este al autorului. Important este faptul că autorul se obiectivează atît de bine încît trebuie să răscolim textul spre a-i bănui prezența. Cînd în schița *Calul* (ca să dau nu exemplu) Florea Gheorghe coboară în văgăună cu calul spre a-l ucide, razele soarelui umplu deodată „cu lumina lor roșie întreaga văgăună". Iată o prevestire a actului crud ce se va înfăptui în acel loc și care presupune un punct de vedere exterior. Omul „ridică din iarba *fragedă* un picior alb de cal". Iată aici, epitetul. Mai departe, perspectiva de sus : „Peste deal, pe cîmp, ciobanii urcau pe urmele oilor, fluierînd și azvîrlind măciucile după berbeci. Omul și calul se vedeau de sus, încă luptîndu-se parcă".

Dar dovada cea mai subtilă că toată această narație rece, minuțioasă, impersonală, implică o artă secretă, o tehnică, un stil, îl constituie *reapariția povestirii :* alungată din exterior, ca relație între

Scanned with OKEN Scanner

autor și personaje, ea reapare înlăuntrul ficțiunii ca relație pură între personaje. Locul autorului-povestitor îl ia personajul-povestitor. Și aproape toate personajele nuvelelor lui Marin Preda au un mare talent literar, Pațanghel, în primul rînd, dar și Dugu (cînd povestește cum a văzut-o pe Drina la gîrlă, episod ce amintește, dealtfel, de unul asemănător dintr-o nuvelă a lui Galaction), Ilie Resteu, al lui Teican și ceilalți. Modul în care de pildă acesta din urmă (Întîlnirea din pămînturi) îl pune pe prietenul său la curent cu ce se întîmplase, cu o seara mai înainte, la poarta fetei iubite, relevă nu doar darul de a povesti, ci și o conștiință anumită a gestului, lesne de remarcat în numeroasele formule (înțelegi, mă ; ascultă) menite a ține treaz interesul, în interogațiile retorice sau în amînările, tot retorice, ale explicației. Toate acestea vor deveni marea plăcere de a povesti, cultivată pe îndelete, exploatată, a lui Pațanghel din *O adunare liniștită*. Acest *Han al Ancuței* cu un singur povestitor este probabil expresia cea mai uimitoare a darului de povestitor ce se refulează în nuvelele lui Marin Preda. Pațanghel repetă întreg ritualul, savant și complicat, al personajelor *Hanului*, cunoscînd efectul ocolurilor și al amînărilor. Mai mult : Pațanghel nu spune pur și simplu o povestire despre vecinul Miai și despre sine, plecați să vîndă porumb la munte, așadar despre ceva care s-a întîmplat anterior. Obiectul povestirii lui Pațanghel este povestirea însăși, constituirea ei pe măsură ce e spusă. Personajul nu e sigur, de la început, de încheiere : legînd, acum pentru prima oară, faptele într-o structură epică, e curios el însuși să afle la ce adevăr va fi condus. De aici, extraordinara lui plăcere, cînd povestește. Povestirea este pentru el o experiență vie, de cunoaștere sau morală, este experiența însăși a literaturii care nu dezvăluie un sens dat, dinainte știut, ci un sens existent numai în ea însăși, pe care ea însăși îl inventează și îl folosește. Prin această semnificație, în proza *Întîlnirii din pămînturi* reapare tema literaturii iar autenticitatea, spre care naratorul a tins tot timpul, își revelă substratul literar profund și inalterabil.

În ce privește romanele, acum, prin modificările frecvente pe care le face la fiecare nouă ediție, Marin Preda întreține, ca nici un alt scriitor contemporan, o anume nesiguranță a criticii. Iată, de exemplu, cazul *Morometților :* romanul a intrat în programele de școală, critica i-a consacrat sute de pagini de comentarii, ca unei cărți „clasice“ a prozei contemporane. Dar între *Morometții* din 1955 (un volum) și recenta ediție în două volume, care este, de fapt, a unsprezecea, de nu mă înșel, pentru primul și a patra pentru al doilea, sînt diferențe atît de mari (de amănunt, dar și de ansamblu) încît nu e exagerat a vorbi de două cărți deosebite. Ceea ce m-a determinat să recitesc lunga narațiune a fost mai ales nevoia de a mă ține la curent cu romanul. Vorbeam despre *Morometții* ca și cum aș fi citit cartea, și în realitate citisem o formă la care autorul însuși a renunțat între timp. E bine, e rău, așa să speli în mai multe ape romanul ? E și bine e și rău. Sigur că el a cîștigat în limpezime și „proprietate“ pasajele de prisos au dispărut, cartea devenind (în partea a doua) mai puțin stufoasă ; linia epică e mai fermă ; ideea romanului, de asemenea. Dar, pe de altă parte, începe să se observe (din fericire, încă rar) travaliul stilistic ; cu alte

cuvinte, ispita literaturizării. Şi în general, un autor nu trebuie să-şi schimbe mereu romanele, care-l exprimă, aşa cum gîndea, aşa cum era, la o anumită vîrstă şi într-un anumit moment al evoluţiei literaturii. Dincolo de orice alte considerente, un roman este un document de epocă ce se cuvine păstrat ca atare. Rescrierea îi răpeşte din autenticitate, îl falsifică. Nu e întru totul cazul *Moromeţilor*, dar pericolul există la Marin Preda care trebuie să se decidă (e timpul) să-şi privească el însuşi cartea ca pe un lucru intrat în circuitul valorilor culturale şi care nu-i mai aparţine.

Recitind *Moromeţii*, am avut şi surpriza de a constata cît de mult datorează imaginea mea despre romane criticii, comentariile succesive s-au depus ca nişte aluviuni, tot mai consistente, formîndu-mi cu vremea o imagine, dacă nu pe de-a-ntregul falsă, în orice caz foarte departe de aceea originară. Mai cu seamă personajul principal a fost modificat ; dar şi romanul ca atare. Am încercat, recitind, să regăsesc o imagine mai imediată şi mai autentică a cărţii, ca un teren ferm de discuţie. Încît am să caracterizez în cîteva fraze simple romanul, chiar cu riscul de a spune banalităţi.

Moromeţii este un roman de familie şi una din ideile lui principale (poate cea mai importantă) este aceea a paternităţii. Pusă din două unghiuri : al lui Ilie Moromete, trădat de trei dintre copiii lui şi căutînd a-i readuce acasă cu preţul unor mari eforturi ; al lui Nicolae, nedreptăţit de tatăl său, dar suferind (după moartea acestuia) în chip semnificativ de un complex de vinovăţie faţă de el. Intriga romanului este mereu în funcţie de aceste relaţii dintre un tată şi fiii lui,familia se destramă cînd se deteriorează aceste relaţii ; umoarea lui Moromete se conservă sau se alterează în funcţie de ele ; în ultimă instanţă, soarta fiecărui personaj atîrnă de acest raport esenţial pe care l-a gîndit autorul.

Pe această idee (care leagă foarte solid, pe dinăuntru, naraţiunea), Marin Preda a scris un roman de o mare autenticitate şi fineţe realistă (mai ales în limbaj), minuţios şi profund, cu personaje memorabile (indiferent de întinderea partiturii fiecăruia), şi care zugrăveşte cu dramatism dar şi cu umor atmosfera, obiceiurile satului românesc în două decenii de existenţă. De la Ion al lui Rebreanu nu s-a mai scris o carte atît de puternică despre sat. O infinită ştiinţă a nuanţei compensează aici soliditatea epică de dincolo. Nu e greşit să vorbim de o monografie a lumii rurale : romanul are aspect monografic şi scene dintre cele mai greu de uitat (secerişul, în cele două variante), exprimă viaţa colectivă a satului, cu o pregnanţă extraordinară. Naraţiunea înaintează la început lent (prima parte a întîiului volum durează ceva mai mult de o zi, în general acţiunea din întîiul volum se măsoară în zile ; volumul al doilea se întinde pe cîţiva ani, cu mari lapsusuri), apoi din ce în ce mai precipitat. Autorul n-a uitat niciodată fraza de debut a romanului său despre timpul răbdător, romanul în forma de azi constituie o verificare a acestei răbdări, a felului în care timpul îşi pierde răbdarea. *Moromeţii* este deci şi o carte despre sat (nu numai una despre familie), despre un sat aşezat la răspîntia a două istorii.

Scanned with OKEN Scanner

Să analizăm sumar al doilea volum, care este și mai puțin cunoscut, și în genere rău interpretat.

Se întîmplă în acesta cu Marin Preda un lucru ce pare de neînțeles : autorul se lasă copleșit de carte, de valorile morale și sociale implicate, de existența adînc dramatică pe care ea o relevă, de — în sfîrșit — propria lui nevoie de a spune adevărul despre o lume, despre o istorie. O extraordinară sinceritate ne răpește posibilitatea de a privi această lume, această istorie, în oglinda netulburată a literaturii, dar, în același timp, ea ne răscolește și ne angajează ca oameni. Nici vorbă, primul volum al *Moromeților* rămîne capodopera lui Marin Preda, și ne putem pe bună dreptate întreba de ce, după treisprezece ani, autorul s-a hotărît să scrie o urmare la un roman care părea încheiat, rotund, ajungîndu-și lui însuși ? Nu mă gîndesc neapărat la faptul că o operă încetează după un timp a mai aparține autorului ei. Desigur, Marin Preda era liber să disprețuiască părerile noastre și să dovedească, el, că urmarea e posibilă, deși de nimeni bănuită. E adevărat, apoi, că legătura dintre primul și al doilea volum o face Moromete, și mi s-ar putea demonstra și cum volumul al doilea își trage o parte din firele acțiunii din primul. Însă ar trebui să fim siguri de un răspuns la întrebarea : nu cumva prozatorul a scris această nouă carte de peste cinci sute de pagini din alte motive decît acelea, pur „literare" ? Fiindcă, hotărît, noua carte, chiar dacă nu e decît aparent o continuare firească a celeilalte, nu e nici numai o reluare din plăcerea de a trăi încă o dată într-o anume atmosferă. Care e atunci rațiunea acestui tîrziu volum al doilea ? Mi se pare că el s-a născut din îndemnul foarte adînc pe care l-a simțit Marin Preda de a scrie o replică : dar nu la *Moromeții,* ci la cîteva din nuvele, la *Desfășurarea, Ferestre întunecate* și *Îndrăzneala.* Este o replică, poate nu atît literară, cît morală : lumea din nuvele părea sărăcită, despre ea nu se spunea *tot* adevărul. Gravitatea cu care citim continuarea *Moromeților* se datorește impresiei că autorul răscumpără prin ea „vina" de a nu fi știut și spus decît o parte din lucruri. Sub acest raport, cartea de față este o carte a adevărului spus pînă la urmă, drept, fără înverșunare, dar nu și fără strîngere de inimă, despre unul din cele mai răscolitoare procese prin care statul românesc a trecut vreodată.

Această perspectivă morală și socială trebuia, e drept, să se elibereze mai întîi de toate clișeele literaturii despre sat, deci și de o anume perspectivă literară. Un mare scriitor nu se cunoaște doar atunci cînd scrie o carte mare : dar și după îndrăzneala cu care luptă contra inerției sau încearcă să impună un mod nou de a privi lucrurile. Pentru prima oară în volumul al doilea al *Moromeților* istoria transformării satului românesc după război este văzută, fără ezitare, dinăuntru, justificată prin ea însăși, trăită de oamenii prin care s-a săvîrșit, din punctul lor de vedere, relativ, limitat, de multe ori greșit aproape totdeauna confuz. În romanul lui Marin Preda istoria nu e povestită de un istoric sau de un sociolog, nici chiar de un scriitor care se află în afara ei : e istoria așa cum o descoperă, treptat, pe măsură ce o trăiesc, aceia care o trăiesc. Căci în carte țăranii nu sînt categorii, ci oameni. Slăbiciunile și însușirile lor individuale, existența lor concretă, psihologică sau

Scanned with OKEN Scanner

socială, au trecut înaintea apartenenței lor la o clasă sau la alta. Aceasta nu înseamnă că diferențele de avere sau de poziție socială s-au șters ; pur și simplu ele au încetat a mai fi caracteristice prin ele însele, în abstract, primind un înțeles de la omul real care se află în spatele lor. Autorul însuși își refuză dreptul de a interveni, de a pune în gura personajelor vorbe pe care ele nu le puteau rosti, de a le atribui o înțelegere a faptelor pe care n-o puteau avea.

Revelatoare sînt, sub acest raport, capitolele despre „campania agricolă de vară", cînd satele se umplu de „străini", de „orășeni", urmărind desfășurarea secerișului și a treierișului, cînd, aproape zilnic, la sfatul popular sosesc circulare și se afișează lozinci. Prozatorul e atent în aceste pagini la toată uimirea țăranilor în fața necunoscuților care stîrnesc cu mașinile lor praful drumurilor și al miriștilor, „nevenindu-și parcă în fire de acest interes extraordinar nemaivăzut în lumea satelor, care se manifesta din partea autorităților pentru recolta lor", „Păreau oameni de treabă — adăugă prozatorul — cu șepcile lor pe cap și cu pantalonii lor de doc cenușiu, în cămășile lor colorate simplu, ca ale fitecui. Dar ori vorbeai unei căruțe, ori le vorbeai lor, nimic nu puteai smulge din spusele lor, oricum ai fi întors-o".

Transformarea lentă, dramatică și adesea chiar tragică — prin raport cu indivizii care o trăiesc — a vieții satului e observată de prozator în lumina înfruntării surde dintre două lumi, dintre o civilizație seculară și conservatoare prin natura ei, cum este aceea a țăranului, și elemenele innoitoare care încearcă să se infiltreze în ea și s-o modifice. „Oamenii însă, scrie Marin Preda într-o pagină antologică, se mișcau încet și toată febra aceasta politică și administrativă trecea pe lîngă ei și pe lîngă căruțele și vitele lor fără să-i atingă. Fără să afle nimeni și cu această lentoare în mișcări, dădeau și ei o luptă, dar una mai puțin spectaculoasă, subterană și eficace. De aceea și erau senini și liniștiți și îi primeau pe activiști parcă anume cu acea înfățișare și acele vorbe care justificau enormul val de cuvinte care se revărsa din aparatele de radio, din ziare și din sonorul benzilor de filme despre bucuria țăranilor din timpul strîngerii recoltei, despre creșterea conștiinței lor de clasă și alianța lor cu clasa muncitoare, sub conducerea acesteia din urmă." Formele rezistenței țăranilor la procesul istoric nu mai apar schematic, nici neadevărate. Marin Preda descrie faptele cu deplină obiectivitate, observînd cum procesul istoric însuși nu e simplu — o oarecare schimbare de mentalitate — ci extrem de profund, stîrnind tocmai de aceea reacția ascunsă a unei civilizații prea vechi pentru a putea fi lesne dislocată din tiparele ei. Caracterul adînc uman al frămîntărilor acelor ani abia în acest fel este dezvăluit în toată măreția lui. Motivarea faptelor oamenilor, chiar dacă ele se numesc sabotaj, refuz de a plăti cotele, abuzuri ale administrației locale care vrea să obțină „chitanța nr. 1" de predare a obligațiilor către stat, se face permanent dinăuntru, cu grijă pentru detalii, pentru infinitatea de contradicții care se țes clipă de clipă.

Ce loc ocupă în acest roman al satului romanul familiei Moromete ? Un loc nu neimportant, măcar în intenția lui Marin Preda. Dar aici mai ales nu putem să nu raportăm totul la primul volum. Există,

Scanned with OKEN Scanner

din păcate nu la nivelul cel mai de sus al prozei lui Marin Preda, o tragedie a personajului principal. Cu Ilie Moromete moare o lume : moarte lentă, înfățișată minuțios, tulburătoare citeodată, dar destul de frecvent copleșită de restul planurilor narative ale romanului. Ilie Moromete are o epocă de înflorire, cînd negoțul la munte îi merge strălucit, cînd se îmbogățește, cînd oprește pe Niculaie să mai meargă la școală, cînd descoperă vorba „beneficiu" ; apoi o epocă de prăbușire aproape totală, cînd familia i se risipește ; în sfîrșit, una cînd redevine cel de totdeauna, pîndit însă de o evoluție istorică implacabilă care i se împotrivește. Valorile pe care le apără el nu mai pot fi apărate. I se opune Niculaie (al doilea personaj interesant al familiei), ajuns activist și trimis în sat spre a supraveghea desfășurarea campaniei agricole. Discuțiile lor sînt esențiale pentru înțelegerea romanului. Se înfruntă de fapt experiența seculară pe care o simbolizează tatăl, modul tradițional de a fi al gospodăriei țărănești, cu o mentalitate revoluționară. Niculaie are de partea lui istoria care se face, Moromete întreaga istorie, pentru care cea dintîi este atît de ciudată încît e nevoie de timp pentru a fi asimilată. Niculaie a pierdut marea facultate a tatălui său de a se bucura de viață, trăind-o : el n-are timp, e ocupat, e hărțuit. Iubirile lui — care prilejuiesc lui Marin Preda excepționale pagini — sînt stîngace, de o candoare neasemuită, căci Niculaie a rămas copilandrul pur care suferea de friguri și voia să învețe carte. El se devotează socialismului : dar e prea tînăr pentru a înțelege greutățile prin care trece, prea entuziast pentru a primi lucid înfrîngerile. E un activist bun, prin sîrguință și cinste, dar știința lui despre societate e învățată oarecum mecanic și ea n-a fost, spre deosebire de experiența tatălui, verificată în decursul multor generații. Marin Preda se ferește să simplifice sau să nedreptățească pe vreunul din ei. Autenticitatea confruntării e mereu uimitoare și ea rezumă, ideologic, acest al doilea volum.

Dar dincolo de timpul istoric concret și de această latură foarte precisă a conflictului, dialogul dintre tată și fiu — mereu întrerupt, mereu reluat, niciodată sfîrșit — mută pe neobservate centrul de greutate al romanului într-un plan uman mai puțin condiționat de împrejurări, mai esențial. Sfîrșitul romanului (și, artisticește, partea cea mai frumoasă) nu e zguduitor numai prin moartea lui Moromete, care aruncă deodată o lumină copleșitoare peste toate întîmplările, certurile, urile și supărările lumii, înduioșînd pe toți, ca și cum ar fi vorba de moartea altcuiva decît a bătrînului părăsit și singur ; dar răzbește acum la suprafață o temă aproape lirică, surprinzătoare, nemaiauzită. Neîntîlnirea dintre tată și fiu se aprinde deodată de o mare tristețe ; îmbătrînind și el, fiul își cheamă în gînd, necontenit, tatăl de care viața îl despărțise și la înmormîntarea căruia ajunsese prea tîrziu. Un sentiment al iremediabilului i se strecoară în suflet. Are chhar un fel de vis, în care Moromtte i se arată întors cu spatele către el își tăcînd. Imaginea se depărtează și Niculaie strigă, cuprins de remușcări, de durere, de o suferință ciudată, strigă încercînd s-o oprească, și odată cu ea să oprească uitarea sfîșietoare care se așterne din ce în ce mai nepătrunsă peste ceea ce fusese odată viu și apropiat.

Acum cîțiva ani, autorul *Morometților* declara într-un interviu că ceea ce desparte romanul lui de debut de toată literatura pe care o va mai scrie este o anumită conștiință a profesiei. *Morometții* n-ar fi fost încă, spunea Marin Preda, cartea unui scriitor *profesionist*. Neașteptată afirmație și totuși cît de dreaptă! Multă vreme, Marin Preda a fost socotit (și mai este și astăzi) autorul *Morometților*, prozatorul unei singure cărți. Ecoul formulei se explică și prin valoarea acestei cărți, nemaiatinsă de celelalte și printr-o împrejurare de ordin general, scriitorul român este, foarte adesea, autorul unei singure cărți, pentru că scriitorul român are talent, dar își gîndește rareori scrisul ca pe o profesie. După o primă carte ce se întîmplă să fie excepțională el dispare sau se consacră publicisticii. Noi avem două feluri de scriitori: mari și profesioniști. Marin Preda n-a vrut să rămînă autorul *Morometților*: *Risipitorii*, ieri, *Intrusul*, azi, au făcut, cu adevărat, din el, un scriitor profesionist. Va ști el să fie mai departe și un mare scriitor? Judecățile contradictorii pe care amîndouă cărțile din urmă le-au provocat se motivează prin situația lor ambiguă: cititorii și chiar critica n-au simțit transformarea pe care Marin Preda și-a impus-o. Nici una din cărțile de după *Morometții* n-a mai reprezentat o surpriză la fel de mare și lucrul era inevitabil. Cine scrie *cărți* ratează cîte puțin, în fiecare din ele, *cartea*, unică, nerepetabilă; el se confirmă, de la un timp, pe sine, fără a mai surprinde. Traiectoria unui scriitor profesionist devine la fel de previzibilă ca mersul stelelor. Nu înseamnă că un astfel de scriitor nu e capabil și de cărți ieșite din comun: pur și simplu el nu va mai scrie acea carte de care să se lege, exclusiv, destinul lui de scriitor. N-are aproape nici o importanță că nici *Risipitorii*, nici chiar (deși superioară) *Intrusul* nu au valoarea *Morometților*: ele ar fi putut s-o aibă și, acum nu mai este îndoială, altele, în anii ce vin, o vor avea. *Morometții* nu va fi niciodată detronată, nu-și va pierde prestigiul de care s-a bucurat în proza românească de după al doilea război. Atît că, poate nu dintr-o dată, poate nu fără rezistențe, se va vorbi tot mai mult despre *un alt* Marin Preda, autor al tuturor acestor romane, unele încă nescrise, care urmează *Morometților* și i se împotrivesc, care întregesc an de an imaginea neștiută încă a unui mare prozator.

Ce lipsește *Intrusului* pentru a fi un roman foarte bun este o anumită dificultate cu care ideile, întrebările și obsesiile autorului devin literatură. Pînă la un punct, valoarea lor rămîne dincolo de literatură. Mai exact: le putem gîndi și în ele înseși, la fel de bine, ca motive, nu ca realitate literară. Problematica romanului este tragică; romanul, el, nu este tot așa de tragic. Tensiunea cunoaște două niveluri: între ceea ce autorul pune în roman și romanul ca atare este o diferență vizibilă și surprinzătoare. Avem necontenit sentimentul că numai o parte din ce se arde în cazanele de dedesubt izbutește să urce prin țevile inextricabile ale cărții, pînă sus, acolo unde ideile, viața, cuvintele, devin, cu adevărat, limbajul unic și indisolubil al literaturii; cealaltă parte se risipește, radiind în aerul din jur, sau se scurge prin spărturi nevăzute.

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi, nu putem analiza, cum ar fi normal, numai ceea ce *este;* virtualităţile *Intrusului* ne tulbură prea mult. Într-o proză ca a noastră, aşa de uşor în ultimul timp atrasă de formulă şi de tehnică, inovînd mijloacele nu şi materia, îndrăzneaţă în artificii şi fără soliditate interioară, romanul lui Marin Preda constituie o excepţie. Este în el o adîncă substanţă umană în faţa căreia n-avem dreptul să stăm nepăsători. Nimic din ce i se întîmplă personajului pricipal nu ne este, dealtfel, străin : tragedia lui ne atinge în chip direct şi actualitatea romanului depăşeşte cu mult convenţia cuvîntului. Cu puţine excepţii, prozatorii au preferat să ocolească temele cele mai organic actuale, temele grave, tragice ale timpului nostru ; Marin Preda nu numai că nu le ocoleşte, dar pătrunde în inima lor, explorator curajos şi deocamdată singuratic al acelor locuri tăcute şi primejdioase ale vieţii noastre sociale, care ne fac să fim ce sîntem şi pe care totuşi literatura continuă să le ignore. *Intrusul* nu este o carte desăvîrşită : este însă o carte adevărată şi cinstită şi una din acelea de care literatura unui popor are tot atîta nevoie ca de capodopere.

Am putea numi tema *Intrusului :* vinovăţia omului şi vinovăţia istoriei. Există, desigur, numeroase cărţi în care individul se află în conflict cu istoria ; dar Marin Preda nu descrie o istorie principial ostilă, precum Kafka, nici una în contradicţie cu tendinţele omului, precum Camus, ci dimpotrivă o istorie care promite omului totul şi în primul rînd să-l vindece de alienarea care i-a răpit, odată cu acordul intim cu munca, fericirea. Aici trebuie căutată, poate originalitatea *Intrusului :* în înfăţişarea tragediei omului care a căzut victimă nu unei istorii duşmănoase, ci uneia care a încercat să-l transforme, să-i redea esenţa înstrăinată. Iată deci întrebarea, la care Marin Preda, firește, nu răspunde, căci niciodată literatura nu şi-a pus acele întrebări la care avea gata un răspuns, ci tocmai pe acelea la care nu putea răpunde : cum este cu putinţă ca tragedia omului să izbucnească nu numai cînd sensul istoriei îi este neprielnic, dar şi atunci cînd ţelul istoriei este libertatea şi fericirea omului ? Este greşeala istoriei ? Sau este greşeala omului, pe care nici una din calităţile lui fundamentale, aceleaşi care-i deschiseră calea spre marea transformare, n-au fost în stare să-l protejeze de distrugere şi de moarte ?

„Cum apărea viaţa mea ? Unde era greşeala ?“ — se întrebă la un moment dat personajul principal al romanului, Călin Surupăceanu. Pînă la un punct, viaţa lui fusese ca oricare alta ; îşi alesese o meserie, iubise şi părăsise o femeie, luase parte, cu entuziasm, la înălţarea unui oraş, se însurase şi avusese un copil.“ Şi într-o zi, povesteşte el, „cînd viaţa mea se închega astfel răsucindu-se pe nesimţite ca pe-un fus, mi se întîmplă ceva.Mîna invizibilă care învîrtea acest fus se opri“. Salvînd, fără să stea pe gînduri, de la moarte, un lucrător beţiv şi neatent, Călin e ars şi nu mai poate munci. Accidentul duce la o treptată prăbuşire : nevasta îl părăseşte, concetăţenii dau gestului explicaţii ciudate şi, lovit din toate părţile, mutilat fizic şi sufleteşte, Călin părăseşte oraşul pe care l-a construit. Cuvintele lui de despărţire sînt amare, ca şi cum vina ar fi numai a celorlalţi, a istoriei : „Adio, băieţi ! Trăiţi şi munciţi în noul vostru oraş pînă o să-i daţi bătrînii care îi lipsesc şi

apoi morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor. Și creați-vă legendele care să vă convină. Pe mine m-ați gonit și atît cît asta poate să vă mai pese, nu puteți avea iertarea mea. Sînteți flămînzi de viață, dar nu și de fericire, și singura voastră șansă e că nu sînteți eterni și că alții, mai buni poate, vă vor lua locul. Nu sperați că vă voi menaja !"

Romanul este astfel conceput încît premisele acțiunii să devină clare abia la sfîrșit. Memoria lui Călin Surupăceanu, cînd este înfrînt și alungat, se întoarce în două puncte ale existenței lui, unde, intuitiv, el bănuiește că s-a produs acel ceva care constituie începutul, originea prăbușirii lui. Ca într-un fel de predestinare, accidentul propriu-zis nu va fi decît confirmarea acelui eveniment, neluat în seamă și apoi uitat, care este cauza reală a tragediei. Accidentul apare ca o necesitate într-un lanț implacabil în care totul e hotărît dinainte. Dar care este acel eveniment mărunt care provoacă drama ? Ce sens are puterea lui de a influența existența întreagă ? Călin cunoscuse și iubise o femeie, pe Nuți, pe care o părăsise cînd plecase cu inginerul Dan să construiască noul oraș. Această părăsire este răspîntia vieții lui, de care-și amintește cu o strîngere de inimă și care-l ajunge din urmă „ca un semn de întrebare fatal, la care nu mai putem răspunde", cum va zice o dată. Filmul întîmplărilor, derulat lent pînă aici, se precipită brusc în partea a doua și a treia a romanului : destinul însuși al personajului se precipită. Primele luni în viitorul oraș, stagiul militar, căsătoria — acestea nu sînt decît trepte pe care personajul pășește spre a-și împlini soarta. Și, deodată, ceea ce trebuie să se întîmple, se întîmplă : fusul vieții se oprește. Romanul reintră în mișcarea înceată, analitică de mai înainte. Călin își cercetează trecutul și are revelația (sau poate numai bănuiala) greșelii lui : nu el își trăise viața, dar viața îl trăise pe el. El nu fusese decît marioneta oarbă și ascultătoare a destinului : fericit cu adevărat nu fusese decît înainte de a pleca. Plecarea lui și tot restul se desfășurase ca într-un somn, ca într-o inconștiență. Călin descoperă, el însuși, la capătul suferinței, cînd e nefericit și zdrobit, că și-a greșit viața.

Cine este vinovat de greșeala lui ? Cine poartă răspunderea ? Era cu putință și un alt curs al lucrurilor ? „Mie îmi place să creez, nu să distrug — mărturisește Călin, dar există un sub-destin, care te poate vîrî în împrejurări unde vei distruge, deși ți-a fost dat să creezi. Acest sub-destin micșorează forța fatalității celei mari asupra noastră, în egală măsură în bine ca și în rău, încît cuceririle noastre în acest sens poartă pecetea responsabilității depline, nu mai putem învinui pe nimeni, nici pe noi înșine, și nu ne rămîne decît să devenim o întruchipare a suferinței fără ieșire, fără soluție, care n-are soluție nici în moarte." Înspăimîntătoare cuvinte ! Vinovăție morală și vinovăție istorică sînt una. Nici una n-o explică pe cealaltă : fiecare însă o presupune pe cealaltă. Vinovăția lui Călin, a lui Dan ce revelă a fi vinovăția însăși a istoriei : ei trec printr-o transformare care-i rupe de rădăcinile lor, istoria însăși fiind aceea care-i împinge în această transformare cumplită în care ei devin alții, renunțînd cu totul la ei înșiși, la trecutul ca și la ființa lor. Plecarea, dezrădăcinarea lui Călin,

Scanned with OKEN Scanner

făcută cu ochii închiși, se întîlnește simbolic cu acest tragic proces istoric în care oamenii sînt siliți să ia totul de la capăt, disprețuindu-se pe ei înșiși, cei ce au fost și cei ce sînt. Istoria care caută să transforme pe om distrugîndu-i mai întîi tot ce-l face să fie el însuși, smulgîndu-l din trecut ca și din sine, nu ajunge să-l transforme cu adevărat, ci doar să-l nimicească. Călin, ca și inginerul Dan, au greșit nevăzînd că a schimba nu înseamnă a reteza din rădăcini, ci a ști să asiguri continuitatea. Cruzimea istoriei se realizează prin incoștiența oamenilor. Nici destinul, nici istoria nu mai pot fi întoarse. În meditațiile lui, Călin se va strădui să-și imagineze o viață luată de la început, o lume nouă pusă pe baze noi ; el se lovește însă de neputința de a inventa aceste baze morale, care nu sînt, totdeauna, decît produsul unei istorii. O lume nouă, construită ca o geometrie pură și perfectă, este utopică sau absurdă.

În *Intrusul* găsim un personaj straniu, care n-a atras atenția nimănui : doamna Sorana. Este un personaj ambiguu : un personaj între altele și totodată deținător al unui rol-cheie, un figurant al tragediei și totodată acela prin care tragedia devine previzibilă și se exprimă, prin care Călin sau Dan și-ar putea ști, cu cîțiva ani mai devreme, destinul. Autorul dă eroinei o înfățișare și o putere ciudată : primindu-și oaspeții culcată, cu ochii acoperiți, din cauza unei probabile migrene, doamna Sorana este „ca o oarbă care vede minuni în întunericul ei misterios și le transmite celor cu ochi buni". Este deci, *raissoneur-ul* tragediei. Starea civilă însăși a personajului rămîne ambiguă : doamna Sorana este o actriță retrasă din teatru pentru că n-a vrut să joace în niște „farse frosolane" ; în fond, farsa grosolană pe care acest secol, cum spune ea, „repede o transformă în tragedie", este istoria însăși, aceea care distruge pe Călin și pe ceilalți. Doamna Sorana prezice destinul lui Călin (încercînd chiar să-l pună în gardă), pentru că îi descoperă premisa și pentru că ea singură abstrasă din istorie, are revelația istoriei. Celelalte personaje trăiesc sau sînt trăite de istorie, oarbe sau lucide, culpabile sau inocente, nici unul însă nu scapă mecanismului inexorabil, ca o lege naturală, al istoriei. Cu excepția doamnei Sorana care vede și spune, despre tot și despre toate lucrurile cele mai profunde și mai copleșitoare. Ea nu formulează morala fabulei, pentru că *Intrusul* rămîne pînă la urmă un roman adevărat ; dar este ca și cum ar deține, numai ea, secretul acestor destine al acestei istorii. Poate că dimensiunea reală a tragediei nici nu este aceea pe care Călin și ceilalți o trăiesc : dar aceea pe care cuvintele doamnei Sorana o exprimă sau o țin ascunsă.

Există în *Risipitorii* un episod căruia nu i-am dat atenție, cînd am citit primele versiuni ale romanului, și care acum mi se pare foarte semnificativ. Un psihiatru povestește cum a vindecat pe un tînăr tăietor de lemne care suferise un traumatism moral. Tînărul începuse, fără vreun motiv aparent, să se comporte ciudat, lăsînd fierăstrăul în plin lucru și așezîndu-se pe un butuc de unde nu se mai scula ceasuri întregi. Cum medicul șantierului nu-i găsise nici o boală și cum el însuși refuzase să se explice, tînărul fusese concediat, dar, spre, surprinderea tuturor, revenise a doua zi, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat,

Scanned with OKEN Scanner

și se așezase pe butuc, stînd așa, absent, tot timpul. Consultat, psihiatrul încearcă să afle de la pacientul său cauza aceste comportări bizare, dar pacientul nu știe mai mult decît medicul. Își amintește totuși, într-un tîrziu, cum s-a întors într-o seară de la muncă și a intrat în baracă să se încălzească. Fiind singur, și-a găsit un loc pe o bancă în dreptul sobei ; pe cînd moțăia astfel, gîndindu-se la satul unde copilărise, la părinți, la prieteni, căci nu-i plăcea lumea cea nouă în mijlocul căreia trăia, au intrat în baracă și alții, tovarăși de lucru, care l-au îmbrîncit, rînd pe rînd, ca să se așeze și ei, pînă cînd tînărul s-a pomenit tocmai la capătul dinspre ușă al băncii. L-a trezit din reverie un fel de frig și a început să tremure. „Ești friguros din fire ?“ vrea să știe psihiatrul. Tînărul răspunse că nu este. „ Atunci de ce tremurai așa ?“ întrebă iarăși medicul și, insistînd să afle un răspuns, vede, pe chipul celuilalt, cum tînărul își dă treptat seama de ce s-a întîmplat cu el. După un violent acces de plîns, lucrătorul exclamă : „De ce (...) să mă dea ei pe mine la o parte de pe bancă ! ?“ Și medicul își încheie povestirea : „Asta era ! Dacă e posibil să-ți imaginezi că un om poate fi șocat atît de terbil de o atît de mică întîmplare...“

Episodul conține *in nuce* romanul, care analizează, la niveluri diferite, cîteva asemenea „crize“ survenite în raportul dintre indivizi și mediul social. Modalitatea literară însăși repetă parcă felul de a proceda al psihiatrului : romanul n-are un singur subiect, nici un singur personaj principal, nici o desfășurare epică liniară, dar se compune din mai multe *anchete morale*, pe care unele personaje le întreprind pe cont propriu, ducîndu-le pînă la capăt sau părăsindu-le, pentru ca altele să le reia de unde au fost întrerupte și să le sfîrșească sau să le părăsească la rîndul lor. Din această interferență de examene morale (de căutări, de iluzii, de întrebări fără răspuns și de soluții provizorii) rezultă materia epică a *Risipitorilor*, care nu mai au structura închisă, de „istorie“ cu început și sfîrșit, a romanului tradițional, a *Morometilor*, ci structura deschisă a unei meditații intelectuale. Ceea ce nu înseamnă că romanul ar fi abstract problematic. Talentul excepțional al prozatorului transformă necontenit, și în chipul cel mai firesc, examenul moral și social într-o aventură existențială, dînd fiecărui „exemplu“. fiecărui „caz“, densitatea inefabilă și concretul misterior al unui destin.

Risipitorii au, în ansamblul operei lui Marin Preda, și o altă importanță. Autorul însuși a mărturisit recent (într-un text solicitat de televiziune și publicat apoi în „România literară“) că romanul își are originea într-un eșec. Voind să continue prin 1953 *Morometii*, el și-a dat seama că nu e în stare. Limbajul autorului se identificase în acest prim roman al său cu limbajul eroilor, unghiul lui de vedere nu se deosebea de al lui Ilie Moromete ; încercînd să descrie mai departe modificările lumii țărănești, intrate în istoria contemporană, romancierul avea însă nevoie de un alt limbaj, fiindcă unghiul lui de vedere nu mai putea rămîne acela al lui Moromete. El știa acum mai mult decît știa personajul său, îl privea din afară, îi confrunta soarta cu vicleniile istoriei pe care, primul volum, abia le anunța. În căutarea acestui nou limbaj, scriitorul s-a simțit dintr-o dată dezarmat :

Scanned with OKEN Scanner

„Mă îmbolnăvii de exasperare (relatează el), seninătatea mă părăsise, zăcui în spital, apoi mă însănătoşii. Şi într-o zi îmi veni următoarea idee : foarte mulţi oameni din vremea noastră pătesc ce-am pătit eu. Nu este oare exasperarea, provocată de neputinţa de a-ţi atinge un scop dorit, o realitate a lumii noastre moderne ? Şocurile la care sîntem supuşi din pricina pierderii seninătăţii şi echilibrului sufletesc, seninătatea şi echilibru supuse unei continue agresiuni a mediului şi de care nici măcar nu sîntem totdeauna conştienţi, nu sînt ele oare cauza unor tulburări în comportamentul omului de azi ? Şi aşa am început să scriu *Risipitorii*."

Risipitorii sînt, într-adevăr, romanul unor crize morale datorate agresiunii mediului social asupra unor oameni care nu pot (sau nu ştiu) să se apere, naivi sau inconştienţi, şi care-şi pierd, din această cauză, încrederea, se închid în ei, asemenea tăietorului de lemne pe care tovarăşii de lucru l-au împins de pe locul său pe bancă, cu brutalitate şi nepăsare. Personajele romanului „repetă", în planul ficţiunii literare, şocul moral şi depresiunea autorului. Încercînd să-şi justifice personajele, să le explice comportarea ciudată şi să le vindece, autorul încearcă să se justifice şi să se vindece pe sine. Aceasta este istoria celei dintîi versiuni a *Risipitorilor* din 1962 : transformarea acestei versiuni, în anii care au urmat, rescrierea, în fond, a romanului de încă două ori, este o altă istorie, şi ea coincide cu descoperirea de către Marin Preda nu pur şi simplu a unei teme literare noi (traumatismul moral), dar şi a unui mod de a-şi lega experienţa de literatura pe care o creează, de a preface hazardul inspiraţiei, „norocul" din care a ţîşnit un roman aşa de perfect, de rotund, ca *Morometii*, într-o veritabilă disciplină creatoare, din care aveau să se nască al doilea volum al *Morometilor*, *Friguri*, *Intrusul*, însăşi versiunea de azi a *Risipitorilor*. Dintre toate cărţile lui Marin Preda, *Risipitorii* este cea mai semnificativă pentru evoluţia prozatorului, pentru că ea este expresia cea mai directă a acestei evoluţii : metamorfoza *Risipitorilor* este însăşi metamorfoza lui Marin Preda din autor al *Morometilor* în scriitor p r o f e s i o n i s t.

Oricine compară cele trei forme ale romanului, remarcă nu numai superioritatea ultimei, dar deplina ei claritate, artistic vorbind. Nu mai este nimic parazitar, nici o abatere de la sensul principal, cronologia evenimentelor a devenit mai firească. Acum se observă mai bine destinul comun al unor personaje, ca şi cum autorul ar repeta, în variante, o situaţie anumită, încercînd să răspundă, prin exemple diferite, la aceleaşi întrebări : de ce se produce agresiunea mediului asupra indivizilor ? în ce condiţii îşi pierd oamenii puterea de a se apăra şi încrederea, în ei sau în alţii ? cum se reface echilibrul zdruncinat şi cu ce preţ ?

Situaţia-tip de care am vorbit este aceasta : un personaj suferă un traumatism moral, care-l smulge obişnuinţelor, relaţiilor, vieţii lui normale, schimbîndu-i comportamentul şi chiar caracterul ; un alt personaj întreprinde o anchetă din dorinţa de a stabili cauzele şi împrejurările şocului. Sînt, aşadar, puşi faţă-n faţă, mereu, un „pacient" şi un „psihiatru", aproape ca în fabula cu tăietorul de lemne ; cu deosebirea că, în roman, medicul devine uneori, la rîndul său, pacient şi

Scanned with OKEN Scanner

pacientul devine medic, nu printr-o simplă inversare de roluri, ci printr-un mecanism mai complicat, care ține de imprevizibilul existenței umane. Inginerul Vale este „pacient" în raport cu Sîrbu și „medic" în raport cu Constanța sau cu Munteanu, doctorul Sîrbu este „pacient" în raport cu doctorul Ionescu și „medic" cînd caută să afle de ce l-a abandonat Munteanu. Mai mult decît atît : în aceeași împrejurare, un personaj poate fi el, și cel traumatizat, și cel care caută să explice lucrurile, căci ancheta urmează totdeauna unui traumatism, indiferent de cine l-a suferit : doctorul Sîrbu încercînd să afle, în final, de la Munteanu și de la Strihan, un anumit lucru în legătură cu evenimentele la care luase parte, se comportă ca un om care a trecut printr-o criză de îndoială și care vrea totodată să-și explice sensul ei, ca un „pacient" și ca un „medic" în același timp. Cuvintele se cuvin luate în accepție metaforică : a fi pacient și medic vrea să spună a participa, ca victimă a unui traumatism moral sau ca anchetator moral, la o situație tipică, *a fi implicat* într-o situație. Numai iresponsabilii scapă, o vreme, dar, ca Gabi Sterian, se întîmplă să fie implicați și ei, fără voie. Fiindcă pînă la urmă, nu sînt decît două feluri de personaje în *Risipitorii* prin raport cu modul în care se implică în evenimente : cei care se implică voluntar, căutînd adevărul, și cei care se implică fără știre, neputînd să se sustragă. Personaje pur și simplu neimplicate în această dezbatere morală nu există.

Risipitorii este romanul crizei și al anchetei : diagramă a unor traumatisme morale. Personajele își văd, brusc, amenințată ordinea interioară a existenței lor de pînă atunci ; ele traversează o perioadă depresivă, din care ies distruse ori numai modificate sufletește ; o nouă ordine se instaurează dar ea nu mai este clădită pe ignoranță ori pe inconștiență, ci pe amărăciune și pe amintirea unor pierderi ireparabile. Constanța, doctorul Munteanu, doctorul Sîrbu, Petre Sterian, Gabi, Mimi Arvanitache parcurg, toți, acest ciclu al clarificării prin suferință, la capătul căruia devin *alții* decît cei care au fost înainte. Ei sînt „pacienții". Dar sînt și „medicii", fiindcă supraviețuirea lor este o lentă readaptare, care echivalează cu o continuă, neobosită, răscolitoare anchetă morală. Pacienți și medici, ei sînt *risipitorii*, aceia care nu învață să trăiască decît după ce au risipit o parte din ființa lor, ca un tribut fatal plătit inconștienței, superficialității sau lipsei de experiență. Autorul nu-i scuză, nici nu-i acuză : căci el știe că nu există un adevărat echilibru decît după suferință și îndoială, nici o adevărată seninătate decît după risipire și disperare. El îi contemplă cum se risipesc, mai întîi spre a-și putea relua viața de la început, pe urmă, cînd „criza" s-a consumat și cînd „ancheta" pe care au întreprins-o i-a clarificat sufletește.

Romanul se deschide și se încheie, așadar, cu un *început* : ceea ce desparte aceste două începuturi este, în plan ideatic, traumatismul moral, în plan epic, un anumit ritm temporal. Poate că lucrul cel mai uimitor, în *Risipitorii*, constă în felul în care Marin Preda știe să sugereze acest timp concret, interior, al evenimentelor psihologice. Ca și în *Moromeții*, timpul pare la început răbdător cu oamenii, precipitîndu-se la sfîrșit ; meticulos, analitic, la început, timpul romanului

Scanned with OKEN Scanner

devine concentrat și sintetic la sfîrșit. Nu cred că mă înșel : ceea ce *unifică* evenimentele sub raport epic, ceea ce preface ideile în viață, exemplele în personaje și anchetă morală în căutare existențială, ceea ce, în definitiv, constituie valoarea inefabilă a romanului, este intuiția timpului acesta care-și schimbă imperceptibil calitatea, durata, antrenînd în curgerea lui extraordinar de reală oameni și întîmplări, concretizîndu-i în tiparele memorabile ale unei existențe sau ale unui destin.

(N. MANOLESCU)

EUGEN BARBU

Deși prima carte importantă a lui Eugen Barbu (n. 1924, București) este romanul *Groapa*, scriitorul a fost discutat mai întîi ca nuvelist. Volumul *Prînzul de duminică* (1963) debutează cu o povestire semnificativă. În vara *anului secetei*, într-un *tren arhaic*, călătoresc niște tineri bine dispuși, un preot, o femeie și povestitorul. E o *zi strălucită de iulie*, cu cer albastru, cu *un strigăt intens vegetal* în iarbă și în copaci. Tinerii vorbesc tare, se ceartă, strîmbă din nas la mirosul de vagon nemăturat și de sudoare omenească, sînt animați adică de acea veselie prelungită și obositoare repede căzută în superficialitate. Pe drum, cînd trenul șade într-o gară cu nume ciudat, într-un moment de liniște în care *poți auzi sufletul lucrurilor*, se urcă *trei cosași negri de soare, slabi osoși*, cu *ochi crunți*. Își reazimă lîngă ei coasele ca pe niște ființe vii, cu gesturi potolite și indiferente și tac. Privesc pe geam și toată podoaba locurilor li se scurge prin priviri, spălîndu-le, cum face *apa de munte* cu pietrele rîurilor. Trenul merge mai departe, în vacarmul făcut de tinerii care mănîncă șuncă de Praga și pești albaștri ca plumbul și beau coniac franțuzesc. Deodată, unul din țărani scoate din traistă o bucată de mămăligă începută, *tare, galbenă, cu găuri, ca un fagure, cu o coajă zgrunțuroasă*, și o așază cu atenție mare pe o batistă. Ceilalți fac la fel, dînd la iveală, unul o *ceapă mare, rotundă, un fruct frumos*, altul puțină sare dintr-o legătură vînătă și umedă pitită în chimir. Și liniștiți, solemni, cu acel hieratism al gesturilor care însoțește evenimentele fundamentale ale existenței, cei trei țărani mănîncă. Această schiță (clasică în perfectul echilibru al expresiei) sugerează, distilînd pînă la esență, o confruntare etică prezentă în toată literatura lui Eugen Barbu. Scriitorul, în forme adesea contradictorii, s-a refuzat cu oroare moralei burgheze, ipocrite și prețioase, opunîndu-i umanitatea simplă și generoasă a *celor ce muncesc din greu sub pămînt, neiubindu-și munca*, pentru că nu e a lor, moștenind din tată-n fiu, odată cu *blestemul trudei*, o ură înverșunată contra umilitorilor lor. Altădată, în *Groapa*, scriitorul împingea disputa etică pînă la a opune moralei burgheze morala unei lumi aparent liberă de prejudecăți, de o primitivitate violentă.

Cîteva din nuvelele volumului de față, reluînd sub altă perspectivă imaginea acestei umanități primitive, relevă în Eugen Barbu un mare scriitor al tragicului existențelor mărunte, împinse de mecanismul social

Scanned with OKEN Scanner

la periferia oricărei civilizații. Polemica scriitorului cu morala ipocrită burgheză se face de data aceasta fără invocarea unui ideal pseudo-romantic. Eroii sînt conștiințe elementare și tragicul rezidă, ca în literatura lui Faulkner, în dezvăluirea unei condiții de subumanitate. Ritmul existenței acestor oameni este unul natural : integrați peisajului, ei se primenesc odată cu el, spălați de ploi și de ninsori, uscați de arșița verii neîndurătoare, bătuți de toate vînturile lumii. Satul uitat undeva la malul mării, descris în *Bătrînii,* e o sadoveniană „împărăție a apelor", unde domnesc mirosul sărat al mării și plînsetul șobolanilor de stepă. Plecarea rîndunelelor toamna și uciderea puilor neputincioși iau proporțiile unui ritual cosmic împlinit cu regularitate astronomică. Aici ajung, în căutare de petreceri rustice, niște negustori snobi cu femeile lor frumoase, cu patefoane și băuturi străine. Peisajul însuși e pîngărit : marea își pierde frumusețea, liniștea e alungată în adîncul stepei, oamenii asistă prăbușiți într-o muțenie de stîncă.

Tragică e alteori confruntarea cu natura din care acești oameni par desprinși pentru că le lipsesc mijloacele de a domina. În *Pe ploaie,* trei cosași sînt trăsniți pe cîmp și țăranii îi îngropă pînă la brîu în pămînt pentru a se scurge fluidul electric. Doi dintre ei mor imediat, al treilea le supraviețuiește un timp, privind cu ochi tulburi la lumea adunată și, mai departe, la casa logodnicii, cu bradul de nuntă în față. Cheamă lăutarii, preotul, cu nemaipomenitul gînd de a oficia acolo, sub ploaie, căsătoria plănuită pentru a doua zi. E în el o groază de moarte care-i clatină mințile și-i dă idei stranii. Lupta cu destinul e copleșitoare și omul o duce de unul singur, pentru că societatea îi refuză ajutorul (doctorul dă din umeri, preotul și jandarmii fug înspăimîntați de spectacol). Le strigă lăutarilor să cînte, oamenilor să petreacă. Logodnica și-o alintă sau o bruschează. Treptat, obrazul i se albăstrește, semn al morții inevitabile. Înnebunită de durere, logodnica fuge, și cînd tensiunea devine insuportabilă, lăutarii cu țambalul și viorile pline de apă, fug și ei.

În altă parte *(Înmormîntarea lui Dumitru Alexandru),* revolta surdă contra destinului are un sens social. La moartea unui cămătar se adună toți săracii din împrejurimi. Oamenii privesc tăcuți și neclintiți, fără să știe prea bine ce vor ; unii își strigă întîmplător umilințele îndurate de la cel acum mort. Cioclii gonesc caii spre cimitir, îngroziți de mulțimea care tălăzuiește, cînd mută, cînd vuitoare, în urma dricului. E aici o atmosferă de apocalips, un cer sumbru, de iarnă posomorîtă, în care scriitorul surprinde magistral tensiunea conștiințelor. La un moment dat, mulțimea ia sicriul pe sus și-l aruncă într-o gîrlă cu apa murdară. Răzbunarea e rudimentară, desigur, însă e o formă de *voință colectivă.*

O „existență măruntă" nimicită tragic e Franzeluță, din nuvela care-i poartă numele. Franzeluță e o figură captivantă de *picarò* provenit din mediul *Groapei.* Băiatul are un fel propriu de viață, schimbîndu-și după anotimpuri locul, traiul, deprinderile. Sustragerea lui din circuitul social burghez e însă iluzorie, ca și în cazul domnișoarei Aurica (din nuvela cu același nume). Domnișoara Aurica e o fată bătrînă consumată de un singur ideal,neîmplinit : măritișul. E și ea o existență măruntă,

o conștiință pervertită de modul de viață burghez. Casa ei, mucegăită și neaerisită, populată cu manechine botezate romanțios, e simbolul lumii *fără ieșire*, în care se zbate eroina. Dar domnișoara Aurica nu e pur și simplu o fată bătrînă, cam urîtă, cam acrită, pe care eșecurile sentimentale au dus-o la isteriei. Destinul personajului culminează în ziua grevei de la Griviția. Pe sub ferestrele acoperite cu hîrtie ale domnișoarei Aurica trec trupele de represalii. În aerul irespirabil al terorii dezlănțuite contra ceferiștilor, în rap-rap-ul aducător de moarte al soldaților, sucombă de fapt și iluziile eroinei. Împletirea planurilor sugerează tocmai sensul tragic al destinului ei.

Dominate de o viziune tragică, aceste nuvele nu închid posibilitatea perspectivelor, cum se întîmplă cu *Groapa*. Un timp istoric precis le străbate. Trăsnitul din *Pe ploaie* așteaptă cu nerăbdare să-i dea comuniștii pămînt. În *Un pumn de caise* e surprinsă o formă, impresionantă în simplitatea ei, de solidaritate a celor asupriți în jurul ideii de libertate. *Voi, comuniștii* — observă soldatul care-l ducea pe arestat la închisoare — *păreți oameni cinstiți, dă ce v-o fi urgisind așa?* În *Franzeluță* pătrund ecouri ale războiului și ale ocupației germane. *Franzeluță* pătrund ecouri ale războiului și ale ocupației germane

Un loc aparte în volum îl ocupă două nuvele, foarte ample, inspirate tocmai din război. Despre *O canistră cu apă* s-a mai vorbit. O grupă de geniști români, surprinși de înaintarea armatelor sovietice, așteaptă la o margine de șosea întoarcerea camioanelor. Între soldații români, înfometați și fără apă, și trupele sovietice, pe mijlocul șoselei minate, se află o canistră cu apă. Soldații vor să se predea, dar locotenentul îi împiedică. Cînd înțelege că demența ofițerului îi va duce la moarte, unul din soldați îl împușcă. Atmosfera e remarcabilă, cu discuțiile dintre soldați, cu amestecul acela specific de spaimă și de speranță, cu căldura tropicală a zilei, cu ispita apei care fierbe în canistră, pe șosea. E bine prinsă umanitatea omului de rînd, a soldatului anonim silit să ducă un război nedrept, în contrast cu egoismul criminal al ofițerului.

Un mic roman e cealaltă nuvelă despre război, *De-a viața și de-a moartea*. Eugen Barbu e aici un fin analist al stărilor de conștiință prin care trece un tînăr sublocotenent român, dezgustat de război, de inumanitatea fascistă. Narațiunea e trepidantă și cuceritoare. Sublocotenentul cunoaște pe o tînără rusoaică, fostă studentă în medicină, acum soră într-un spital militar. I se dezvăluie un univers moral necunoscut, bizuit pe alte valori. Sublocotenentul înțelege toată falsitatea principiilor morale în spiritul cărora fusese educat. Criza de conștiință sfîrșește prin a-l determina să treacă, împreună cu Tamara, de care se îndrăgostise, la partizani. În acest punct al nuvelei însă, autorul se lasă antrenat pe o pantă senzațională și finalul apare nemotivat. Printr-o fatalitate absurdă, se descoperă asupra ofițerului un flacon conținînd obiecte de preț, pe care acesta, fără să știe despre ce e vorba, fusese însărcinat de comandantul său să-l predea cuiva în țară. Partizanii îl abandonează, crezîndu-l un nemernic, și sublocotenentul e arestat și executat pentru trădare.

Nimic mai greu decît a stabili în ce constă lirismul *Groapei*, roman așa de epic și de obiectiv în metodă. Sîntem foarte departe de

Scanned with OKEN Scanner

vulgaritățile dulcege din *Maidanul cu dragoste* sau *Sfînta mare neruşinare*. Nu mai adevărată e înrudirea cu *Desculț*, roman poematic, unde o natură lirică e constrînsă să se obiectiveze. Emoția în *Desculț* stă în tensiunea spovedaniei lui Darie, a cărui imaginație „bolnavă" scornește viziuni caricaturale şi groteşti, amintind *capriciile* lui Goya. Dicțiunea chiar e în romanul lui Zaharia Stancu poetică, narațiunea cristalizîndu-se din cînd în cînd în curate poeme, grele de must ca nişte ciorchini.

În *Groapa*, metoda e epică, pe alocuri balzaciană, ca în parvenirea lui Stere. Aceasta e tratată cu detaşare şi luciditate, sugerîndu-se determinările economice ale procesului. Avem, în cîteva pagini, un foarte concentrat aspect al naşterii burgheziei româneşti, aceeaşi burghezie care, în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu îşi va îneca în estetism ascendența socială impură. Cîrciumarul Stere e un César Birotteau al periferiei româneşti, în prima lui perioadă, cînd totul îi merge din plin. Venit de la țară şi, o vreme, băiat de prăvălie, Stere agoniseşte un modest capital pe care-l sporeşte cu multă tenacitate. E tînăr, viguros, nu se dă în lături să muncească, punînd umărul unde e nevoie. Afacerile merg binişor şi Stere se grăbeşte să se însoare pentru a adăuga zestrea la capital. Admirabilă e descrierea nunții, cu aspect de studiu etnografic şi de moravuri, în care Barbu arată o mare erudiție. Petrecerea, la nivelul mahalalei bucureştene, e aproape grotescă. Beți, stropiți cu sosuri, cu obraji congestionați, mesenii par coborîți din pînzele lui Jardaens. Curînd cîrciumarul clădeşte case de cărămidă, lărgeşte pivnițele, extinde comerțul şi asupra unor articole de coloniale şi delicatese, Stere e burghezul din prima generație, fără cultură şi fără veleități. Dar din el vor ieşi, chiar în generația următoare, parveniții cu fumuri aristocratice observați de Hortensia Papadat-Bengescu şi de Cezar Petrescu, al căror sînge, subțiat de aer închis, predispune la tuberculoze şi la astenii.

Cu aceeaşi metodă exactă ni se relatează în *Groapa* închegarea mahalalei. Pe locuri altădată pustii, unde se scurgeau gunoaiele oraşului, se ivesc aşezări omeneşti. Ceferişti, tramvaişti, zidari, gunoieri, toți cu plozi numeroşi, îşi clădesc case din scînduri subțiri lipite cu bălegar. Nişte precupeți olteni cumpără cîțiva metri de pămînt negru şi gras şi se pun pe grădinărit. Se adaugă curînd un frizer care-şi face casă cu pereți de sticlă şi un croitor. Primăria nu întîrzie să ridice biserică, pe care o pictează un italian vesel, cu trecere la muierile din mahala. Existența mahalalei e mai mult mizeră decît poetică. Dimineața, înainte de ivirea zorilor, cînd aerul e încă tulbure, bărbații ies de se spală la cişmele. După ce-şi amăgesc foamea cu un ceai decolorat, cu pîine uscată, pleacă în grupuri, tăcuți, cu ochii cîrpiți de somn. Femeile aşteaptă sosirea lui Mielu cu pîinea, gătesc, spală, sporovăiesc pe la garduri. Copiii, vara, joacă rişca pe maidan, alergîndu-se cu haitele de cîini. Seara se umple cîrciuma lui Stere. De sărbători, bărbații scot de unde de neunde sticla de tescovină şi covrigi. Copiii merg cu colindul pe la rudele mai cu stare. În cea mai mare parte a timpului sînt lăsați de capul lor. Din ei se aleg viitorii hoți care împînzesc mahalaua. Paginile închinate hoților sînt din cele mai bune ale cărții, cu acea notă de spectaculos şi de senzațional obligatorie în asemenea istorii. Obser-

Scanned with OKEN Scanner

vația realistă nu e mai puțin exactă și în acest caz. Produși de societatea burgheză ei înșiși, încercînd a se opune prin violență, hoții sînt niște haiduci degradați. Morala lor nu e, cum s-ar părea, unitară. Gheorghe zis Treanță, cel mai bătrîn, reflectă un stadiu de patriarhalitate. El nu ucide, avînd oroare de sînge, iar istoriile pe care le spune celorlalți sînt pure invenții. Gheorghe a educat generația următoare, a lui Bozoncea, mai violentă, mai fără scrupule. Organizarea bandei arată noul stadiu : Bozoncea e Stăpînul cu drepturi suverane. Împărțirea prăzii nu mai e echitabilă. Stăpînul ia partea leului. Cu ucenicul, Paraschiv, metodele sînt și mai sîngeroase. Paraschiv e, cum s-a observat, hoțul modern, care, deși a rămas în virtutea tradiției la folosirea cuțitului, e pus pe lovituri mari, pe jafuri de anvergură. Strîngîndu-i în juru-i pe toți hoții orașului, Paraschiv dezvăluie o mentalitate monopolistă.

Viața mahalalei sau a hoților arată în Barbu un prozator cu gust pentru spectaculos și culoare, însă epic și obiectiv. „Eu sînt un prozator prin excelență epic", mărturisește într-un rînd scriitorul însuși. De unde atunci poezia ațîțătoare a acestei cărți fremătînd de viață, crudă și plină de miresme ? E *Groapa* roman-poem, cum ne lasă Barbu însuși să înțelegem ? Ce înseamnă la urma urmelor roman-poem, proză lirică, cu alte cuvinte în ce constă infuzia de lirism în proză ?

Trei ni se par cazurile principale ce se pot întîlni. Într-o categorie de opere lirismul e semnul creației insuficiente ce se compensează prin evocare și analiză vaporoasă (mai mult divagație metaforică). Pe acestea le avea în vedere Lovinescu atunci cînd găsea o lege în evoluția prozei de la tipul liric, subiectiv, la tipul obiectiv. *Ape adînci* ori *Femeia în fața oglinzii* ale Hortensiei Papadat-Bengescu, romanele lui Ionel Teodoreanu intră în această categorie. Cu totul altceva e romanul-poem, de felul lui *Desculț*, unde tensiunea lirică nu înlocuiește raporturile obiective, ci le absoarbe, rezultînd mari viziuni caricaturale sau fantastice ale realității, posibile pe un registru superior de imaginație. Aproape toată proza romantică e de acest tip. Primele sînt opere hibride și mai totdeauna de aspect sentimental, exprimînd nu o realitate socială ori psihologică definită, ci niște stări necristalizate, incoerente, pline de fum. Romanele lui Ionel Teodoreanu sugerează astfel de stări, narațiunea, epicul dizolvîndu-se în scene, fragmente, motive de coagulare mai mult lirică. În sfîrșit, există proză lirică de tipul arghezian, poeme în proză, în care domină de fapt nu atitudinea prozaică ca în celelalte categorii (observarea unei realități externe, creația de tipuri), ci atitudinea poetică (comunicarea unei emoții). Proza lui Arghezi, cu toate accidentele epice, intră în această categorie.

Dar *Groapa ?* În romanul lui Barbu poezia nu e exterioară, sau rezultată din înecarea în dulcegărie a mahalalei ca în romanele lui G. M. Zamfirescu, ci e implicită, produs al candorii cu care autorul ne revelă o umanitate coruptă, un univers degradat. *Groapa* e, din acest punct de vedere, înrudită cu prozele lui Tudor Arghezi. Vorbind de lirismul *Groapei*, de apropierea ei de poezie, avem în vedere nu atît aspectele superficiale, voluptatea trăirii, beția de senzații, cît capacitatea de a intui inefabilul uman în forme oricît de degradate. *Groapa* aduce un univers corupt (natural și moral) format din detracați (cu excepții), trăind tîrîtor, meschin, asemenea larvelor, în mijlocul unei naturi degra-

Scanned with OKEN Scanner

date, exalînd de putrefacția gunoaielor. O lume asemănătoare găseam în *Craii de Curtea-Veche* a lui Matei Caragiale : acolo corupția reflecta o lume crepusculară, căzută în gunoi din stele. Pantazi și Pașadia erau corupți subțiri, aristocrații degradați. Ideea fundamentală a *Groapei* e, dimpotrivă, rezistența vieții în forme ce par de o degradare absolută. La nivelul naturii ideea se traduce astfel : oricît de coruptă, viața triumfă pînă la urmă. Materia se frămîntă necontenit zămislind viață nouă. „Dincolo de meschinăria și tristețea existenței diurne, dincolo de rătăcirile unor suflete pierdute — afirmă D. Micu despre *Groapa* — deslușim în lumea creată de Barbu incoruptibila tinerețe veșnică a naturii, puterea ei fără margini."

Surprinzătorul lirism al romanului lui Barbu e tocmai în capacitatea de a scoate „din bube, mucegaiul și noroi, frumusețI și prețuri noi", de a preface tina, lutul negru în azur, miasmele în miresme. E în *Groapa*, spre deosebire de *Craii de Curtea-Veche*, o sete de viață care răzbate în degradare și abjecție, asemeni sevei ce urcă din humă în irealitatea petalei. Mediul corupt nu e în *Groapa* un stadiu final (ca în *Craii*, ca în *Principele*) de degradare a materiei, ci unul inițial, din care rezultă, din purificare, viața. În noroi mustesc sevele ce vor fi culese de rădăcini și trimise în corolă. Nu se poate, dacă nu scufundăm romanul sub un clopot de sticlă sufocîndu-i parfumul aținător, poezia cu alte cuvinte, să nu fim izbiți de suavitățile pe care autorul le scoate din corupția cea mai tristă (mă gîndesc iarăși la Florile de mucigai). Paraschiv, „tîlhar de drumul mare", ca „fătălăul" arghezian, nu e zămislit „din oameni de rînd" : „O fi fost mă-ta vioară / Trestie sau căprioară. / Și-o fi prins în pîntec rod / De strigoi de voevod". E Rică, din balada lui M. R. Paraschivescu, „ăl mai prima barbugiu / cuțitar, caramangiu". Sinefta cea cu „obraz de fată cuminte" și cozi pe spate e „nevastă mincinoasă" din *cînticul* aceluiași, frumoasă „ca zambila", cu „șolduri mici, de fată mare, / cînd de foc, cînd de răcoare". Țiganca Didina are „carnea de abanos" și „păr de tutun", „făptură împărătească" precum Tinca lui Arghezi : „Coșul ei cu soare, / Proptit în șold, pe cîngătoare, / Ducea snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte, / Și garoafe de noapte, / În sînul ei ca mura..." Suavități sînt scoase și dintr-o natură degradată, de gunoaie care fermentează. Barbu e mai puțin pictor, cît mai ales poet, cu mare imaginație senzorială („Încăodată, senzația este viața prin excelență, zicea Ibrăileanu, De aceea senzația este atît de prețioasă în poezie"). Universul, în *Groapa*, e mirosit ca o livadă cu fructe coapte, mîngîiat ca un trup de femeie și, mai ales, ascultat în înfiorările lui, de la șoapta frunzei ce cade, la vuietul viscolului, de la susurul vîntului prin tufele uscate de scaieți, la lunecarea zăpezilor primăvara. Din rotirea anotimpurilor, din repetarea ciclurilor universale, Eugen Barbu scoate o poezie a pămîntului și a cerului, a apei, a vegetalelor, a vieții. Primăvara pămîntul se dezghioacă aburind. Gunoaiele din groapă exală un fum înecăcios „dulce-iute, parfumat ca para putrezită". Peste salcîmii ce albesc de flori trec brabeții, în cerul „fără culoare, adînc, străveziu". Dacă asculți, noaptea, cu urechea plecată spre pămîntul cald, aburos, auzi cum crește iarba. Natura toată înnebunește. Cete de cîini mari cît viteii, flocoși și răi,

Scanned with OKEN Scanner

colindă mahalalele după cățele, dezgoapă oase galbene și putrede sau se năpustesc cu ochi fierbinți de poftă asupra gunoaielor proaspete. În „săptămîna brînzei" pisici urlă nopțile pe magazii, ca turbate, mahalaua se umple de mîțe lingave. Vara maidanele fierb, pămîntul plesnește ca ars de dorințe. Iarba se pălește, iar în fundul gropii, iazul cu apă murdară și cu mortăciuni clipocește leneș, molcom. Miroase a bălegar încins. Toamna cerul e ostenit, cu scame albe. Corcodușii au o „povară de frunze" „rară și foșnitoare", ca niște solzi. Cade puful de pe gutui. Soarele e veșted, obosit, ca înecat în ceață. Nopțile sînt reci. Din groapă, hoții văd clar focurile albastre aprinse de gunoieri și luminile orașului „ca un policandru atîrnat de cerul jos" (o priveliște asemănătoare găsim în *Culcușul* lui Rebreanu). Pe urmă zilele devin „tulburi ca rachiul" și încep ploile. Cîinii se trag sub magazii, cu blănile mucede și jerpelite. Nu se aude, în tăcerea de moarte, decît ropotul monoton al ploii și cîntecul burlanelor. Apoi iarăși nopțile se limpezesc. Cerul are „o șiră verde de stele". De la răsărit se pornește un „crivăț furiș", „scormonind tulpinele mătrăgunei" și făcînd să sune salcîmii. Vremea bolește, umed, după întîia zăpadă. Într-o zi nămeții acoperă groapa și cîmpul. De lîngă sobele de tuci, negre de funingine, oamenii ascultă cum urlă cîinii afară, „scuturîndu-și blănile de ușa bordeiului". Se întîmplă lucruri grozave. Prinși de viscol în cîmp niște lăutari sînt găsiți sfîșiați de lupi, ca în *Troița* lui Gib Mihăescu. Unul a înnebunit și, aproape degerat, cîntă la contrabas, cum făcuse toată noaptea, speriind fiarele.

Nu citisem dintre piesele lui Eugen Barbu, pînă la apariția volumului de *Teatru*, decît o versiune mai veche din *Să nu-ți faci prăvălie cu scară !* Calități dramatice neobișnuite nu i-am putut descoperi — nici cînd am citit-o prima oară, cu atît mai puțin astăzi. Autorul a făcut unele schimbări, fără ca piesa să devină, în substanță, mai bună. Lipsește nervul dramatic. E vorba mai degrabă de o povestire de atmosferă, cam lîncedă, cam statică, mai ales pentru gustul violent al lui Eugen Barbu. Ea e departe de a consacra un autor dramatic. Se reia tema *Citadelei sfărîmate* în mediul negustoresc al mahalalei bucureștene. Eugen Barbu arată destrămarea unei familii de cîrciumari sub loviturile războiului și ale evoluției istorice dintre 1942 și 1944. Există și o altă temă, interioară, care ar reprezenta motivarea psihologică a decăderii familiei Domișor. Unul din proprietarii cîrciumii e bețiv și detracat, celălalt urmărește să-i ia averea, după ce i-a luat nevasta și, dacă se poate spune, copiii. Dar, pînă la urmă, acordarea celor două teme e facilă și autorul nu izbutește să evite nici unul din clișeele literaturii dramatice (cît de bogată !) inspirată din perioada războiului. Știm, aproape de la prezentarea actului întîi, ce va urma ; este o transformare pe care autorul pare a o fi luat de-a gata din cartea de istorie. Nici personajele, nici evenimentele nu au complexitatea concretă și contradictorie a lucrurilor reale. E ciudat cît de puțin relief au toate aceste personaje, cît de bine le cunoaștem din clipa în care intră în scenă ! Decorul se schimbă, ele nu, chiar dacă autorul le pune măști care să sugereze schimbarea.

Scanned with OKEN Scanner

Un „scenariu după romanul cu același nume" este *Groapa*, probabil textul pentru filmul anunțat. Autorul trage printr-o țeavă subțire din roman numai scenele pitorești, în legătură cu viața hoților, înlăturînd încărcătura epică, deși nu și culoarea vie a dialogului. Ce rămîne este o suită de scene, un caleidoscop de acte violente, în care furtul, beția și instinctul erotic ocupă primul plan. Intriga principală e în fond erotică : Paraschiv rîvnește la „gagica" starostelui și i-o smulge tăindu-l cu cuțitul. Firește, nici scena bătăii, nici pedeapsa aplicată țigăncii, nu sînt ocolite. Eugen Barbu ne previne într-o notă că în piesă „nu se fac excese melodramatice, nu se exagerează în pitoresc, nu se îngroașă nimic. Nu-i o comedie, ci o tragedie". Vai ! Pitorescul și excesele copleșesc tragedia. Autorul a greșit simplificîndu-și pînă într-atît romanul. Ceea ce în roman se justifica prin capacitatea globală de a imagina o lume crudă și primitivă, dar plină de poezie, aici se preface în vulgaritate curată. Nu știu cum va ieși filmul : dar prin țeava scenariului nu trec decît cîntecele deșuchiate ale lăutarilor și oftaturile „la modul voluptuos animal" ale iepelor duse la armăsari sau ale țigăncii Didina.

Cu *Sfîntul* și *Labirintul* acest stil naturalist este părăsit. *Sfîntul* e o comedie alegorică, à la Bernard Shaw. Modificarea mijloacelor produce o surpriză. Pînă la un punct, se poate crede că autorul a pornit de la *Omul cu mîrtoaga* a lui G. Ciprian, urmărind o parodie. Destinul lui Chirică, sfînt prin vocație, prin misticismul pus în fapta măruntă, e refăcut din unghi critic : un institutor sărac devine „sfînt" printr-o lovitură de tip capitalist. El se lasă atras într-o afacere, joacă, în scopuri comerciale, rolul unui inspirat. Ca și Chirică, Paul Nolan e părăsit de iubită, care se mărită cu un vechi prieten al eroului. Se observă dealtfel încercarea de a compromite unele tipuri din drama lui G. Ciprian (de exemplu, pe sfînt) și de a reabilita pe altele (prietenul, iubita). Mai ales transformarea sfîntului într-un capitalist fără scrupule este înfățișată cu un sarcasm demn de autorul *Profesiunii doamnei Warren*.

Dar poate că aspectul cel mai viabil artisticește din piesă este finalul : Nolan se vede condamnat să moară sfînt, pentru că Patronul, care pusese totul la cale din umbră, are nevoie de cadavrul lui. „Afacerea mea, explică el, cere anume cadavrul dumitale. Uiți că și Isus a fost ucis la vreme ? E regula jocului. Orice mișcare spirituală, de la un anume punct, se hrănește dintr-un cadavru." Parodia tinde aici către umorul absurd.

Pe această idee excelentă, Eugen Barbu scrie însă mai degrabă o improvizație. El n-are răbdare, odată descoperită ideea, de a construi cu grijă restul. Inadvertențele se țin lanț și n-au adesea nici o semnificație. Locul și timpul acțiunii nu sînt chiar abstracte. E vorba de „un orășel de provincie din Occident," în zilele noastre, căci se amintește de Gagarin la trecut. Totuși, atmosfera ne întoarce în chip frapant la aceea a schițelor lui Caragiale. Un ziar se numește *Vigoarea națională*, primarul, preotul și notarul discută ca Trahanache, Brînzovenescu și Farfuridi : „Să revenim la chestiune. Cine a imaginat farsa asta ?" *Preotul :* „Nu vă jucați cu cuvintele. E vorba de însuși Dumnezeu. Pentru apărarea credinței." *Primarul :* Pentru binele urbei noastre !

Scanned with OKEN Scanner

Notarul : Pentru fericirea unor oameni onorabili pe care-i stimați !" În sfîrșit, cineva vorbește de o societate pe acțiuni... *Pepsi-Cola.* Autorul nu respectă măcar convențiile pe care singur le-a stabilit.

Nu mult diferită — ca structură dramatică — e *Labirintul.* Calitățile și defectele sînt aceleași. Labirintul ar fi lumea de dincolo într-o viziune ultramodernă. Morții coboară cu un lift care răsună de muzica suavă a lui Palestrina și poposesc într-un salon de triere (cu bar și televizor). În urma judecății Monseniorului, ei ajung fie morți veritabili, fie intră în rîndul celor care ispășesc. Moartea echivalează cu Paradisul, ispășirea cu Infernul. Pe rînd, Generalul, Politicianul, Vagabondul, Femeia, Poetul și Intolerantul intră în scenă și rostesc replici de aspect paradoxal. Impresia e de Bernard Shaw, dar și de Dürrenmatt, mai ales în partea a doua, a judecății. În fața Monseniorului, fiecare din cei prezenți se justifică sau se scuză, intrînd în Paradis sau în Infern. Această parte a alegoriei și este cea mai interesantă.

Caracterul de inprovizație semnalat în *Sfîntul* se remarcă și aici. Iarăși autorul are o idee dramatică pe care n-o exploatează cum trebuie. Personajele sînt gîndite cu oarecare ușurință. De ce Poetul ar fi numaidecît boem, iar Politicianul cinic ? Era cu putință a se inventa și alte note caracteristice. În al doilea rînd sensul piesei nu este tocmai clar. Personajele sînt fie simple ilustrări ale unor categorii (sociale, morale, profesionale), fie au o soartă particulară. Ezitarea autorului se explică prin aceea că judecata n-ar mai fi avut rost dacă era vorba exclusiv de personaje-categorie : categoriile fiind mereu necesare, ispășirea sau pacea eternă pot privi doar individul ca individ. Speța rămîne neatinsă de astfel de probleme. Morala *Labirintului* e confuză. Monseniorul cere Ucigașului să-l strîngă de gît, Monseniorul moare, dar Femeia strigă : „Eu îl voi naște iară..." Același lucru s-ar putea spune despre toți ceilalți, cîtă vreme au nume generice. A-i pune să ispășească sau a-i salva e inutil. Bizară lipsă de rigoare ! Piesa se folosește cu prea multă libertate de noțiuni generale cu substrat filozofic. Autorul se joacă și de data aceasta.

(N. MANOLESCU)

Noua generație (după 1960)

În ultimii zece-cincisprezece ani s-a afirmat o nouă generație de prozatori — mai ales romancieri —a căror operă este departe de a avea azi un contur definitiv. Vom examina sumar doar cîțiva dinter ei și mai mult prin sondaje semnificative decît printr-o privire globală, cu excepția acelora a căror operă merită o analiză completă.

NICOLAE BREBAN este romancierul prin excelență al acestei generații. Romanul lui de debut, *Francisca,* 1965, conține de fapt două „romane" a căror legătură nu se observă dintr-o dată și poate părea superficială. Întîiul, „povestea vieții Franciscăi", este la persoana întîi și constă într-un fel de autobiografie pe care Francisca se decide s-o comunice lui Chilian. Cine sînt Chilian, Francisca ? El e muncitor,

Scanned with OKEN Scanner

activist de partid, cu mare prestigiu. Ea provine dintr-o familie burgheză (bunicul episcop, tatăl preot), de care s-a rupt, încercînd să ia viața de la început. Chilian și Francisca se cunosc încă prea puțin, cînd fata, din nu se știe ce motive, destăinuie lui Chilian copilăria și tinerețea ei. Aici sînt toate premisele lui Chilian ,copilăria și cts
ei. Aici sînt toate premisele unui roman de analiză : reamintindu-și, Francisca își face examenul conștiinței, căutînd parcă în ea însăși legăturile și nepotrivelile cu lumea din care a pornit sau, mai adînc, originea neînțelegerii.

Francisca nu e — multă vreme — decît martoră mută la desfășurarea evenimentelor. Autorul a intuit magistral — și în aceasta constă farmecul inanalizabil al povestirii Franciscăi — înstrăinarea ei sufletească de lumea în care s-a născut. Francisca, cea care-și analizează cu luciditate în fața lui Chilian copilăria, regăsește climatul, nuanța emoțiilor, a trăirilor celeilalte Francisca, personajul propriei relatări. Imaginativă o fetișcană de 12 ani, de o sensibilitate extremă și foarte inteligentă, descoperind încetul cu încetul în viața zilnică a familiei ei o altă față a relațiilor decît aceea în care crezuse, întrezărind, chiar, o dramă teribilă. Imaginativă „luciditatea" de mic animal speriat, uluit a fetei, cînd începe să înțeleagă ce se petrece.

Talentul romancierului e încă o dată dovedit (dacă mai era nevoie) de adecvarea stilului de analiză la acestă realitate sufletească a fetei de 12 ani : evident, reacțiile ei nu pot fi decît foarte ascuțite, evident, emoțiile ei sînt nu o dată paroxistice. De aici, tensiunea psihologică din această parte a romanului. Împrumutînd lucrurilor, oamenilor, raporturilor dintre ei, propria ei spaimă, neliniște, dezgust, Francisca trăește momente neobișnuite, extraordinare, care valorează fiecare cît o experiență fundamentală. Pentru ea, în aceste momente, sentimentele devin perceptibile, materiale, privirile sînt încărcate de electricitate, timpul exterior e paralizat, oamenii au o rigiditate nefirească a mișcărilor, ca și cum ar fi în preajma unui imens magnet. Nu e un lucru surprinzător pentru un roman de debut să poți recunoaște fiecare pagină după fraza întinsă ca un arc, vibrînd ca la trecerea unor curenți nevăzuți ?

Personajele sînt definite psihologic cu mare exactictate. Mama e decisă, fascinantă, cu un farmec secret care impresionează numaidecît pe conlocutor, jucînd subtil teatru spre a cuceri bunăvoința sau interesul, dar capabilă să pună în evidență pentru fiecare altă zonă a personalității ei. Fetele, surorile Franciscăi, sînt create după chipul și asemănarea mamei. Un personaj excepțional e tatăl, a cărui schimbare declanșează de fapt drama familiei. Mama se îndrăgostește de Petrașcu, preot și el, dar bărbat inteligent, energic și se „refugiază" cu el într-o moară, proprietate comună, nesocotind convențiile. Aici lucrează amîndoi, în praful alb și huruitul roților, toată ziua, renunțînd la comoditatea vieții burgheze. Tatăl, fire domoală, lîncedă, tolerează aventura, dar, pe neașteptate, se agață de o vorbă a mamei : transformarea morii într-o întreprindere adevărată. Cum are și el, măcar formal, un drept de proprietate, pune în această intenție o energie neobișnuită, strivește rezistența lui Petrașcu și a mamei, care-și văd periclitat „raiul iubirii" lor, mărește capacitatea morii, devenind peste noapte proprietarul de

Scanned with OKEN Scanner

fapt. Sîntem în fața unui caz de izbucnire tardivă a unei forțe latente, cu atît mai uluitore cu cît fusese vreme îndelungată stăpînită. „Romanul" Franciscăi se încheie cu cîteva pagini în cea mai bună tradiție a prozei lui Slavici (autorul e dealtfel ardelean și nu se putea ca originea să nu se... răzbune) : cînd, sîntem după 1960, e silit de împrejurări să renunțe la ambițiile lui capitaliste, tatăl are o criză de disperare vecină cu nebunia și piere într-un accident de automobil. E găsit azvîrlit într- o rîpă, orb, mutilat, încercînd să urce tîrîș peretele abrupt, cu un efort de zmintit. Gestul e, bănuiesc, simbolic pentru destinul personajului.

Restul romanului, sub nivelul artistic atins pînă aici, privește pe Chilian (despre existența prezentă a Franciscăi știm prea puțin), care primește spovedania fetei și probabil reflectează la viața lui.

Cu sau fără știința autorului, acest prim roman, *Francisca,* este o carte conformă cu tradițiile speciei, cuminte, de o maturitate excepțională totuși. E aproape neverosimilă ușurința cu care N. Breban renunță în al doilea roman la ceea ce cîștigase dintru început : el reia totul de la capăt, nemulțumit parcă de a fi fost înțeles așa de repede, transformînd romanul într-un prilej de reflecție asupra lui însuși. Dacă prozatorul avea îndoieli în *Francisca* nu putem ști. El are acum și le dă pe față : *În absența stăpînilor* este cu mult mai puțin un roman al realizării decît unul al căutării unei viziuni epice. O anume artificialitate a construcției se remarcă și în *Francisca,* autorul încercînd să unească pe dedesubt cele două planuri ale romanului așa de dezbinate pe deasupra. El tindea, pe urmă, către un tip de narațiune *deschisă,* pe de o parte fără finalizare epică evidentă, pe de alta, fără gradația clasică a momentelor.

Iată însă că *În absența stăpînilor* se compune din trei episoade independente *(Bătrîni, Femei* și *Copii)* și devine cît se poate de limpede înțelegerea compoziției în alt sens decît acela formal : unitatea cărții e una de concepție, cu alte cuvinte, constă într-o idee anumită pusă la temelia romanului. Măcar din acest punct de vedere, *În absența stăpînilor* își propune să izoleze trei atitudini erotice : trei forme de erotică incompletă, insuficientă. Sînt analizate de fapt niște vîrste biologice. *Bătrînii* înfățișează cazuri de sexualitate epuizată, întoarsă în anomalii și obsesii, de unde și „cruzimea" observației romancierului. Prozatorul înclină către fața morbidă a acestei umanități, subliniindu-i toate formele de alterare a funcțiilor vitale. Nu altceva se petrece în cazul copiilor : doar perspectiva e inversată. Instinctul erotic e la copil incipient, deci tot incomplet, și de aceea copilăria nu e — la N. Breban — o vîrstă frumoasă, ci una întunecată, pentru că e o vîrstă informă. Imaginația copilului netrezit la viață afectivă conștientă e populată de monștri, e, ca și a bătrînilor, morbidă. Herbert, eroul, își descoperă, coborînd în uriașa pivniță a casei părintești, teroarea de apă ; e un simbol pentru teroarea de lichidul originar din care purcedem. În această direcție, prozatorul va cultiva cazul de nerealizare (sau de derivare) sexuală : doamna Iamandi s-a condamnat de tînără la singurătate, fecioară și bătrînă fără a fi fost cu adevărat femeie, soții Berinde și oaspeții lor sînt niște mumii care au păstrat doar amintirea instinctu-

Scanned with OKEN Scanner

lui, cuplurile de bătrîni (Willer, Constantinescu) nu sînt unite prin raporturi firești, ci prin probabile perversități odioase, colonelul Pleșoianu s-a efeminat trăind mai mult între cucoane, o bătrînă are aer de puberă, doamna Nahaiciuc pare un bărbat în fustă, Herbert, pe de altă parte, e tulburat de apropierea unei fete sau de piciorul gol al mătușii, dar reacția lui e un fel de paralizie.

Nici în primul episod, nici în ultimul, nu există o desfășurare epică propriu-zisă : cartea nu are decît un simplu plan orizontal. Romancierul refuză tot ce-i punea la dispoziție genul. Singura înaintare ce se constată este iarăși una aproape neaparentă. Primul episod se încheie cu moartea domnului Constantinescu : moartea ca ultimă formă a degradării funcțiunilor vitale. La Herbert evoluția e mai subtilă : atracția erotică este la început inconștientă, copilul nu *vrea* nimic, nu dorește nimic, ci se lasă tîrît de presimțirea unui instinct tiranic. În cele din urmă însă, spaima de vîrstă informă, din care e pe punctul să se desfacă, îi trezește dorințe obscure. Finalul episodului e magistral : întins pe pat, Herbert privește partea de jos a oblonului, întunecată de noapte, și dorește să închidă ochii pentru ca, redeschizîndu-i imediat să vadă acolo ziua : „Așa făcu : închise ochii și-i deschise imediat, deși cu oarecare, abia simțită greutate ; și raza era acolo, spre uimirea lui, era zi peste tot, și patul de alături era gol". Surprimarea timpului indică aici că evoluția biologică se face în salturi. Cu aceasta ating lucrul cel mai caracteristic pentru proza lui N. Breban. S-a spus mereu că e un analist. Dar nici în *Bătrîni*, nici în *Copii* nu găsim analiză psihologică. Autorul — înrudit cu Hortensia Papadat-Bengescu și cu Gib. I. Mihăescu — nu se interesează de psihologie, de viața afectivă conștientă. El e mai ales un observator al biologicului, ca infrastructură, al stărilor larvare, elementare, care nu individualizează, dar care condiționează existența psihologică a omului. Nu e nici o diferență între bătrînii sau copiii lui : toți sînt priviți ca niște tipare biologice, nu ca niște indivizi cu însușiri proprii. Dar existența biologică și aceea psihologică nu se suprapun perfect : ieșind din domeniul lui și încercînd să urmărească transformările psihologice ale individului, N. Breban nu mai e nici la fel de convingător, nici la fel de nou. În episodul al doilea, *Femei*, ne întîmpină tocmai acest compromis. Primul lucru pe care-l putem obiecta autorului e de a compune artificial eroinei — E.B. — un destin, dispunînd fără motive totdeauna reale de personajul lui. Nu vreau să intru în amănunte, dar aproape fiecare schimbare esențială din viața eroinei e discutabilă sub raportul *explicației psihologice*. E.B. refuză să se mărite cu un pretendent găsit de familie și-și inventează un iubit — de fapt, numai coleg — pentru a se apăra și a-și bate joc în același timp de nerozia părinților. Ea se îndrăgostește pînă la urmă de iubitul pe care și l-a creat — dar împrejurarea e așa de previzibilă încît prin platitudine devine neverosimilă. Părăsindu-l pentru un fleac pe R.V. — așa se cheamă iubitul — se mărită cu pretendentul spre a se pedepsi. Nici vorbă, tăria ei de caracter e posibilă, nu însă (iarăși) deajuns motivată. Îl va părăsi și pe celălalt, îndrăgostindu-se de un bărbat cu mult superior, pentru a se sinucide apoi deodată, de asemenea în chip inexplicabil.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce rămîne din această arbitrară construcție de destin este impresia că actele eroinei sînt dictate și motivate în alt plan, cu mult mai adînc acela normal psihologic. Autorul însuși pare a renunța să ne mai convingă de „autenticitatea" vieții lui E.B., recunoscînd printre rînduri în ea doar un pretext. El e interesat nu de raporturile sociale ale oamenilor (societatea se reduce la „mediile" de bătrîni ori de copii, comuniuni de vîrstă, nu de legături economice), nici de acelea superficial psihologice, aflate și ele în dependență de social : ci de niște raporturi biologice (aproape sexuale). Oamenii sînt uniți sau despărțiți de impulsuri foarte profunde, elementare, mai presus de orice interese sau necesități obișnuite. Personajele sînt puternice sau slabe, dominatoare sau supuse, dar nu prin temperament ori prin poziție, ci prin ceva obscur care coboară în rădăcinile ființei noastre afective, morale, sociale, intelectuale. Motivul e, desigur, dostoievskian, cum s-a observat și cum, de altfel, N. Breban a mărturisit de curînd într-un interviu. Dar la autorul *Franciscăi* nu e pur și simplu amintirea unui motiv străin. Proza lui se organizează pe această „descoperire" și și-o însușește definitiv. „Masculin" și „feminin" devin astfel două entități mai presus de alcătuirea morală ori intelectuală a omului. În acest plan, drama lui E.B. capătă dintr-o dată coerență. Ea are un fond de virilitate pe care mama și sora ei l-au intuit : de aci o contradicție așa de adîncă a ființei ei încît îi poate decide destinul. Lîngă bărbați slabi (R. V. Subu) ea poate trăi, deși se realizează doar parțial : dominîndu-i, își satisface fondul de virilitate ascunsă. Încercînd să fie fericită alături de un bărbat mai puternic decît ea, va avea revelația femeii din ea, dar totodată și pe a contradicției care o sapă : neputînd suporta, se sinucide. Conduita personajului e plauzibilă la nivelul acesta — dar e destul de ciudat ca N. Breban n-a putut-o dovedi și la nivelul conștient al psihologicului. Cele două planuri nu comunică decît rareori (de exemplu, atunci cînd se vede ambiguitatea fundamentală a eroinei : ea iubește pe R.V., dar își simte împlinită iubirea după ce se desparte de el și se află cu Subu, pe Catargiu începe a-l iubi prin fiul lui și chiar se închipuie pe sine Sfîntul Duh între Tată și Fiu). Pe cît de tulburătoare e mereu la N. Breban observația existenței biologice, latente a omului, pe atît de discontinuă e analiza propriu-zis psihologică. Autorul are intuiția exactă a posibilităților lui atunci cînd, în *Bătrîni* sau în *Copii* înfățișează tipuri, categorii, neschimbate, cunoscînd o evoluție interioară asemănătoare cu aceea a vîrstelor geologice ale omenirii : milioane de ani de acumulări imperceptibile sînt urmate de o catastrofă, de un salt, de o ruptură. Dar știința acumulării psihologice — cu mult mai banală, mai naturală, — lipsește deocamdată prozatorului. Valoarea cărții constă în năzuința lui N. Breban de a-și descoperi o materie proprie — în trei experiențe succesive. Dacă s-ar fi oprit numai la una din ele și ar fi avut tăria să o ducă pînă la capăt, ar fi putut rezulta o operă foarte bună, poate o capodoperă.

Despre *Animale bolnave* s-a scris, chiar din primele săptămîni după apariție, aproape tot atît cît despre celelalte romane ale lui N. Breban, în cîțiva ani. Cartea este, într-adevăr, foarte bună. Este un roman de tip dostoievskian, „animalele bolnave" fiind, în felul lor, niște „posedați"-

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce îi împinge la violență sau la frică, la crimă sau la lașitate nu este nici o împrejurare oarecare, nici o cauză socială, nici o anume conformație morală : rădăcina răului de care suferă se află în straturile insondabile ale ființei lor. N. Breban are o mare capacitate de a vedea în structura metafizică a personalității umane. El nu este nici acum, n-a fost nici în cărțile anterioare, ceea ce numim curent un analist, fiindcă, la urma urmelor, tocmai analiza lipsește. A analiza o conștiință sau un suflet instinctiv înseamnă a le descompune și a le studia ; în vreme ce N. Breban caută mai puțin elementele, părțile, rezultate dintr-o astfel de operație, și mai mult unitatea profundă, originară, a ființei ; el nu descompune sufletul empiric, ci compune un suflet metafizic. Personajele au doar o vagă conștiință a existenței lor adevărate. Acele lungi spovedanii ale eroilor sînt instrumentul de a pătrunde în existența lor ascunsă, de a-i face să o mărturisească. Spovedania e o formă de „posedare". Analiștii explică procese, reacțiuni, obsesii, manii ; pe N. Breban îi interesează caracterul inexplicabil al realității interioare. Dacă citind *In absența stăpînilor*, putem crede că banala analiză psihologică a fost înlocuită de o analiză a fondului primar al ființei, biologic, în *Animale bolnave*, reducția indivizilor la structuri fixe, eterne (masculin sau feminin) și a raporturilor lor la schema lui Weininger nu se mai poate cu nici un chip dovedi. Profunzimea este de data aceasta inefabilă.

Oricine va observa că puține din personajele lui N. Breban sînt „caractere". Dar nu e vorba doar de renunțarea la datele precise ale caracterului tradițional, ci chiar de renunțarea la ideea de personaj constituit și plauzibil, ale cărui acte să fie explicabile prin conjunctura în care trăiește. Krinitzki, Miloia, Paul, Irina au o „psihologie abisală" și indeterminată, putînd oricînd să se destrame, ca și cum n-ar fi fost decît închipuiri, sau să treacă unul într-altul, să se confunde. Fiecare din aceste personaje este el însuși și, în același timp, o posibilitate a altuia, real și himeric, fizic și metafizic. Ființa lumească a fiecăruia pare prea slabă ca să suporte destinul sau existența ce a fost atribuită fiecăruia : ea amenință necontenit să explodeze. Realitatea imediată a lucrurilor cunoaște o stare de tensiune aproape insuportabilă.

Aceasta se datorează, cel puțin în ce privește personajele, naturii lor ambigui. Autorul le gîndește oarecum pe cupluri, înăuntru cărora unul este complementul necesar al celuilalt, negativul lui ; elementele cuplului sînt, în măsura în care romanul păstrează aparența de realism tradițional, autonome, fiind libere, normale, dar, în același timp, ele pot fi gîndite unul în funcție de altul, într-o ambiguitate desăvîrșită. Autorul întreține cu grijă „confuzia", dar și opoziția semnificativă dintre eroii săi. Nu trebuie o demonstrație specială pentru a lua în seamă legăturile ascunse care unesc pe Krinitzki de Miloia, sau pe Paul de Gașpar. Krinitzki este un individ violent și puternic, și care din teama de el însuși, de izbucnirea violenței care dospește în el, se supune unui canon. El este un sfînt, dacă sfințenia înseamnă renunțare și stăpînire de sine. Puterea lui se transformă în blîndețe, egoismul în dăruire. „Dumnezeul" al cărui Cuvînt îl rostește Krinitzki este „pozitiv", este universul viu din care facem parte și în care ne unim cu fiarele și cu

Scanned with OKEN Scanner

iarba, cu păsările, cu peștii, cu toate vieţuitoarele inconştiente. Astfel spus, acest dumnezeu e viaţa, nemurirea pămîntească. Miloia, în schimb, este slab şi această slăbiciune îl împinge la fanatism şi la crimă. Krinitzki citeşte la un moment dat pilda biblică a slugii care a ascuns talantul stăpînului său spre a-l pune la adăpost de hoţi. El crede că credinţa nu trebuie păzită, ci răspîndită ; Miloia dimpotrivă, îşi face din divinitate un bun al său, ascuns, căci el se crede chemat să apere pe dumnezeu de nemernici. Sub masca de devotament absolut a lui Miloia se află intoleranţa cea mai grozavă. Dumnezeul lui e „negativ" şi-l obligă pe Miloia să ucidă, este un dumnezeu care se cere apărat prin crimă. În Miloia, romancierul ilustrează latura de fanatism posibil a oricărei credinţe. Între Krinitzki şi Miloia nu este totuşi numai această opoziţie : ei se complementează, se sprijină unul pe altul, şi în orice clipă dumnezeul celui de-al doilea. Cînd Miloia ucide pe Krinitzki el se ucide şi pe sine, căci rămîne singur. Dacă este îndreptăţită observaţia că N. Breban face prea lesne, la urmă, din Miloia, un caz patologic, nu e mai puţin uimitoare intuiţia romancierului că Miloia este, după ce a înlăturat pe Krinitzki, un oarecare bolnav mintal. Sensul metafizic al personalului îl dădea raportarea lui la Krinitzki.

Romancierul pune între Paul şi Gaşpar un invizibil semn de identitate. El ne lasă să credem că individul din tren, în primele pagini ale cărţii, poate fi oricare din cei doi, şi dă lui Paul chiar conştiinţa asemănării lor, a doi oameni care se oglindesc în acelaşi ocean mergînd pe ţărmuri diferite. Asemănarea implică şi aici contradicţia : unitatea celor două posibilităţi se află dincolo de fiinţa eroilor, în *arhetipul* lor primar. Paul e victima propriului destin, el nu ştie să lupte altfel decît inventîndu-şi o existenţă ciudată şi fantastică ; mitomania lui Paul e un mijloc de a stăpîni lumea, de a crea. Gaşpar, „cu mult mai obraznic cu propriu destin", n-are fantezie, la el totul este fapta acţiunea. Înainte ca rolul personajului să se precizeze, toate bănuielile de crimă merg spre el. Gaşpar n-are complexitate ; nu gîndeşte, nu se complică, pur şi simplu acţionează. Confundîndu-se la început, despărţindu-se pe urmă. Paul şi Gaşpar sînt unul şi acelaşi, destinul lor e comun : romanul se încheie cu intrarea aproape simbolică a lui Paul în natură, în elemente, cînd Gaşpar, ca şi Miloia, rămîne singur. Se pune şi întrebarea de ce Irina a preferat, dintre toţi, pe Gaşpar. Pentru că ea, ştiindu-se blestemată să aducă nefericire, nu poate alege nici pe Paul, nici pe Titus, inocenţi amîndoi pentru că unul reprezintă ipostaza netrăirii vieţii prin vis, altul prin inteligenţă : ei nu trăiesc şi sînt nevinovaţi. În vreme ce Gaşpar e vinovatul virtual, „căci vinovat e tot făcutul". Cu intuiţia ei de femeie nefericită, Irina a simţit deosebirea dintre cei trei bărbaţi şi a ştiut că numai Gaşpar merită pedeapsa iubirii ei mortale.

S-a spus că romancierul nu ştie să termine romanul şi că greşeşte clarificînd, prin plutonierul Mateiaş, împrejurările crimelor ; misterul ar fi în acest chip anulat. Din posedaţi de un rău transcendent, eroii ar deveni simple cazuri clinice : Paul un mitoman, Miloia un paranoic. Remarca este justă. Numai că lucrurile au fost privite cu prea mare uşurinţă, ca şi cum N. Breban ar putea la o viitoare ediţie să-şi îndrepte

Scanned with OKEN Scanner

greşeala. Adevărul este că romanul nu se putea sfîrşi mai bine şi, dacă este vorba de o „greşeală", ea nu e una întîmplătoare, ci se află chiar la temelia cărţii. Să nu uităm că *Animale bolnave* nu este doar un excepţional roman poliţist : cea dintîi enigmă, a nefericirii şi a răului de care suferă Irina, Krinitzki şi ceilalţi, nu poate fi dezlegată, dar cea de a doua, a crimelor, da. Mai puternică, poate decît uimirea în faţa tainelor fiinţei umane este la N. Breban înclinaţia spre rezolvarea misterului. Cînd straniile cupluri de personaje se desfac, cînd ambiguitatea existenţială este treptat dizolvată, nu mi se pare aşa de neaşteptată stăruinţa cu care N. Breban va urmări pînă la urmă să dea un chip mai uman, dacă se poate spune aşa, întîmplărilor narate. Explicaţiilor finale ale lui Mateiaş le corespunde, într-un alt plan al cărţii, un fel de „explicare a tragediei", permanentă, tenace. Misterul este mereu supus unor puternice reflectoare critice. Talentul lui N. Breban constă în capacitatea lui de a da, aproape spontan senzaţia de existenţă inextricabilă, misterioasă ; o privire, un gest, o spovedanie, ne urcă numaidecît la izvoarele primordiale ale fiinţei. Realitatea e magică, dramele metafizice. Însă N. Breban are şi un fel de mare spirit raţionalizator : abia afirmat, misterul e repede înconjurat de explicaţii, circumscris, făcut inteligibil. Romanul, modern nu mai poate fi pur şi simplu o „poveste" : el este ca să păstrăm cuvîntul, o poveste care a luat cunoştinţă de sine şi se scrie pe sine. Conştiinţa critică a romancierului este umbra nedezlipită a vocaţiei lui creatoare. N. Breban chiar a proiectat în *Animale bolnave* această ambiguitate : imaginaţia lui devine reală, întîlnind şi asumîndu-şi imaginaţia a două personaje : Paul şi Mateiaş. Romanu e „scris" de aceştia doi. Cine sînt ei ? Paul e un mincinos, pentru ceilalţi, însă, minciuna lui e o formă de ficţiune şi Paul îi relatează la un moment dat lui Krinitzki despre darul lui de a înflori lucrurile, de a vedea, în orice punct al spaţiului, totul, ca într-un miraculos Aleph. Dar Mateiaş nu e oare în lunga lui dezvăluire din capitolul treisprezece rodul unei neascunse plăceri de a vorbi, de a povesti propria versiune asupra întîmplărilor ? Şi iată cum imaginaţia poetică, fantastă, vizionară, grotească — a lui Paul, sau prin aceea — poetică, fantastă, vizionară grotească — a lui Paul, sau prin aceea — exactă, logică, demistificată — a lui Mateiaş. Dacă pentru Paul totul e complicat sau se complică pe măsură ce e privit, dacă tainele devin mereu mai de neînţeles şi lumea mereu mai stranie şi mai absurdă, populată de fiinţe himerice şi terorizante, pentru Mateiaş „totul e simplu, trebuie să procedăm simplu". *Animale bolnave* e un roman ambiguu : halucinant vizionar, roman al visului şi al lipsei de memorie care ne poartă în irealitate şi în poezie, pe de o parte, poliţist, precis pe de alta. Spiritul logic al romanului poliţist este, într-un fel, apărarea lui N. Breban de haosul imaginaţiei lăsate în libertate. A vrut autorul să dovedească după ce i s-a reproşat lipsa de compoziţie din cărţile anterioare, că e capabil de orice rigoare ? Prea ar fi comodă justificarea. În fond N. Breban nu s-a mărginit să fie pur şi simplu Mateiaş (ar fi fost să-şi ignore talentul), dar nici nu şi-a asumat riscul de a rămîne pînă la capăt numai Paul. Slăbiciune ? Cine ar putea să răspundă ?

(N. MANOLESCU)

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea volum de schițe (*Dincolo de nisipuri*, 1966) al lui FĂNUȘ NEAGU (n. 1932, Grădiștea de Sus, Brăila), (și cel mai important de pînă acum) este extrem de inegal, însă cuprinde compunerile cele mai bune de pînă acum ale autorului : *Păpușa*, *Drum întins*, și *Dincolo de nisipuri*. Ultima e cea mai aproape de prozele mai vechi, impresionantă fiind siguranța mijloacelor. E relatată cu intuiția exactă a tonului o întîmplare din vremea secetei. Niște țărani însetați și înfometați așteaptă, după o vorbă a nu știu cui, să vie gîrla mare. Tabloul e pictat admirabil. Pe negîndite narațiunea capătă o turnură fantastică. Cineva a făcut presupunerea că apele rîului au fost tăiate de morarii din satele de mai sus. Și într-o mare tăcere, oamenii încălecă pe caii lor costelivi și plecă să aducă gîrla. Drumul, pe noaptea cu lună galbenă și nisip scînteietor, e pagina cea mai bună a nuvelei. Ceata de călăreți. Merg în pasul cailor, muți, cu topoarele la piept, ca într-o halucinație.

Evoluția tînărului scriitor se bănuiește încă din această narațiune de atmosferă, dar lentă, neevidentă. O lectură atentă a schițelor reușite din acest volum descoperă însă imponderabilele care s-au adăugat scrisului său. Maniera romantică, cu gust pentru decor negru și scene violente, cu personaje bizare, purtînd taine neîmpărtășite (care l-au făcut pe un critic să-l pună pe Fănuș Neagu sub semnul literaturii sadoveniene, ceea ce e fals), e părăsită aici pentru o proză mai reținută, în care accentul cade pe adevărul psihologic. Era oarecum normal ca tînărul scriitor, înclinat spre culori intense, (fără a fi un colorist !) spre contraste, spre picturi de atmosferă grea, apăsătoare, spre oameni impulsivi să nu renunțe cu totul la ele ; însă a învățat să evite efectele exterioare și cam gratuite din proze mai vechi. Cîștigul e de adîncime, de subtilitate.

În *Păpușa*, excelentă e motivarea psihologică. Pe Ene Lelea, președintele gospodăriei colective, l-a părăsit nevasta care s-a dus la o veche dragoste a ei, Ilie Bigu, gestionarul cooperativei. Toată schița nu e decît relatarea unui drum pe care Ene Lelea îl face cu sania, într-o noapte cu viscol. Remarcabilă e economia mijloacelor. Timpul narațiunii e foarte sărac în fapte. Scriitorul nu e tentat să analizeze prea mult, mărginindu-se să puncteze prin detalii revelatorii desfășurarea unei drame sufletești. La un moment dat, apropiindu-se de balta gospodăriei unde pescarii spărgeau copci ca să bage năvodul, Ene Lelea îl aude pe Bigu cîntînd, cu glas îngroșat de frig. „Ilie Bigu mi-a furat nevasta și cîntă", se gîndește el, răscolit de o ură fierbinte. Apoi, pe neașteptate, i se năzare că l-a surprins pe Bigu la pește și gustul răzbunării îl înviorează. Dar află de la paznicul gospodăriei că Bigu fusese dat afară de la cooperativă și lucra acum în brigada de pescari și că femeia îi e însărcinată. Vestea dezlănțuie în sufletul lui Ene Lelea o adevărată furtună. Se grăbește spre casă cu obrajii arși de ger și de ruține. Orgoliul lui de bărbat părăsit, suferința pricinuită de lipsa femeii iubite sînt treptat biruite de sentimentul că satul crede a-l fi izgonit el pe Bigu de la cooperativă, din răzbunare. Adîncimea schiței e de a ne face să înțelegem cum acest sentiment se dovedește mai puternic pînă la urmă și hotărăște actele personajului. Ajuns acasă, omul vede legănîndu-se într-un cui al pridvorului, o păpușă în haine de mireasă, rămasă de la nevastă-sa. „Păpușa îl privea cu ochii Giei,

Scanned with OKEN Scanner

albaştri, lunguieţi, batjocoritori, cu pleoapa grea. „Ce-ţi închipui ? întreabă Ene Lelea înfiorat. Ce-ţi închipi ? strigă el o dată şi orbit de mînie a început s-o croiască cu biciul. N-am pus eu să-l dea pe Bigu afară !“ În puţine cuvinte, schiţa sugerează o întreagă revoluţie morală determinată de mutaţiile adînci petrecute la sat, şi anume că pînă şi într-o conştiinţă, fără mari complexe, pornirile egoiste, meschine, pot fi subordonate unor raţiuni superioare. Sentimentul demnităţii, al încrederii de care se bucură Ene Lelea în ochii oamenilor e mai important decît mîndria rănită, decît gelozia. N-am fi tentaţi să afirmăm însă că acestea din urmă sînt neapărat la Ene Lelea vestigii ale unei concepţii individualiste despre lume. Dramatismul schiţei constă tocmai în faptul că termenii conflictului sufletesc apar deopotrivă firești, mîndria, gelozia fiind reacţiuni nu străine de dragostea cea mai frumoasă. Scriitorul ar fi greşit simplificînd lucrurile la o confruntare între morala nouă a personajului şi vechi inerţii individualiste. Citim destule asemenea producţii naive şi idilice care ne lasă a înţelege că oamenii noi au eliminat din dragoste suferinţele, gelozia sau orgoliul lovit. Superioritatea morală a lui Ene Lelea nu e de a nu cunoaşte arsurile ardînci ale geloziei, ci de a pune peste eşecul lui interior sentimentul datoriei, de a rămîne onest.

Autorul a cîştigat şi un simţ al descripţiei mai realist. În legătură cu modul în care Fănuş Neagu vede natura se poate face observaţia că aceasta comunică în prozele lui o mare energie, ca şi cum ar fi bîntuită de puteri adînci. Autorul nu personifică natura, cum s-ar putea crede, ci o priveşte ca pe o forţă agitată, tulbure : „Pînă la căderea serii — notează autorul într-un loc — mai era un ceas, totuşi peisajul se desfăşoară vînăt, căci după prînz vremea se învrăjbise ca o căţea fătată. Zările căzute fumegau, gerul, care arsese în draci o săptămînă, se subţiase, şi în cîmpia încremenită sub un strat de zăpadă, gros de două palme, se deşteaptă vîntul de februarie, scheunînd“.

Foarte bună e şi nuvela *Drum întins,* concentrată şi cu o sigură intuiţie a mişcărilor sufleteşti. Prea puţine lucruri se petrec şi aici, însă avem sentimentul unui întreg proces. Toată materia epică se adună, ca şi în *Păpuşa,* în jurul unui drum. Horia Vadu, care a stat în închisoare nouă ani, pentru că, fiind paznic la o fermă, a tras în comuniştii veniţi să o naţionalizeze, retezîndu-i unuia dintre ei un deget, se îndreaptă spre casă. A lăsat acolo două pogoane de pămînt, un eleşteu şi nişte tufe de zmeură, pe care le-a visat toată vremea cît a stat închis. Acum n-are alt gînd decît să intre de-a buşilea sub tufe şi să facă pe ursul, să doarmă în aroma de zmeură, pe pămîntul lui. Autorul notează cu subtilitate cum, obsedat de această idee, în care Horia Vadu pune tot sensul existenţei lui, personajul refuză încăpăţînat orice tentativă menită a-l abate de la scopul drumului. Un inginer care-l duce cu maşina şi-i află povestea, îi oferă de lucru pe un şantier. Horia Vadu nu vrea să audă. Însă edenul contemplat de atîtea ori cu închipuirea în anii de închisoare nu mai există : peste tufele de zmeură şi peste eleşteul murdar se aştern, încreţite de vînt, apele unui lac de acumulare. Dezolat, Horia Vadu îşi caută cu înfrigurare vechile aşezări, situîndu-le mental sub apa lacului. Inginerul, venit pe urma lui, aruncă cu bulgări de pămînt în apă şi-i tulbură visarea primejdioasă care-l putea pierde.

Scanned with OKEN Scanner

În clipa aceea Horia Vadu observă că inginerul n-are un deget la mînă şi, cutremurat de aduceri aminte, înţelege deodată „în ce adîncă noapte rătăcise".

Lipsa degetului, cum observa cu finețe Ov. S. Crohmălniceanu în *Gazeta literară*, nu e o coincidență bizară, ci un simbol, inginerul și comunistul venit să naționalizeze ferma nefiind unul și același om, ci doar avînd aceeași stofă morală. E ceea ce înțelege în ultimul moment Horia Vadu, fostul copil de trupă și paznic pe o fermă particulară. Aspirația lui fusese spre condiția de țăran individual. Anii cît a stat închis au accentuat în sufletul personajului dorul după pămînt, sentimentul că fericirea lui toată e în funcție de pacea eleșteului noroios și a tufelor de zmeură. Idealizînd această condiție individualistă și lipsit de înțelegerea solidarității umane, Horia Vadu merge, fără să-și dea seama, contra istoriei, nuvela izbutind să arate cu mijloace adînci anacronismul viselor lui Vadu. Prozatorul a avut ideea fericită de a nu acuza datele conflictului și de a nu le trata schematic. Un om a stat nouă ani în închisoare pentru că a tras în comuniști și e salvat de aceiași comuniști, cînd, negăsindu-și presupusa fericire pierdută, nu mai are nici o rațiune de a trăi. Aceasta e, în fond, toată materia schiței. Restul e sugerat.

Cu *Strigătul* și *În văpaia lunii* nivelul volumului coboară simțitor. Amîndouă schițele reiau întîmplarea cu Ene Lelea obsedat încă de imaginea Giei, dar pe care timpul îl lecuiește cu încetul. Însă autorul nu mai găsește mare lucru de spus. *Strigătul* nu conține nici un eveniment revelator în durata subiectivă a personajului, lungind inutil neliniștile acestuia. Cu o atmosferă bine prinsă și cu un moment excelent (acela al nebuniei lui Patraulea cu aer halucinant și grotesc), cealaltă schiță amintită suferă de lipsă de unitate. Ene Lelea n-are somn și rătăcește prin gospodărie. Bate austrul, iar sub cerul pe care stelele sclipesc cu „luciri minerale" plutește, cu ispitele ei, primăvara. O fată îl duce să vadă niște pui abia ieșiți din găoace, care cîntă, și Ene Lelea se simte atras de tinerețea clocotitoare a fetei, în timp ce fantoma Giei mai cutreieră sufletul lui convalescent. Însă afară de cîteva intuiții pătrunzătoare de atmosferă, nu se spune nimic. S-ar putea obiecta că scriitorul nu și-a propus altceva decît să sugereze însănătoșirea sufletească a personajului în care intră seva primăverii. Dar schița n-are nici o încordare, desfășurîndu-se cam la întîmplare. Sîntem pregătiți pentru ceva care nu se mai întîmplă.

Nivelul cel mai de jos al volumului îl atingem cu *Om rău*, *S-a mutat o stea*, *Fîntîna* și *O sută de nopți*. Primele două sînt lipsite de orice interes. *Fîntnîa* ne duce într-un folclor de calitate îndoielnică. Se exaltă vitalitatea, simțul naturist al omului, dar nu se degajă nici o semnificație. În săpătorul de fîntîni cu nume livresc, Scarlet Cahul, bănuim un simbol („Asta a fost darul meu pe lume : să găsesc apă și să-i dau cep să curgă ca un butoi cu vin") repede abandonat de dragul unei aventuri cu o femeie haiduc, într-un decor poetizat și absurd. Excesiv colorată și neverosimilă e și mult discutata nuvelă *O sută de nopți*. Dilema morală a unui tînăr procuror care află că femeia iubită a acoperit pe un individ vinovat de moartea unui muncitor putea fi

Scanned with OKEN Scanner

materie pentru o povestire adîncă. Autorul a dat însă faptelor o rezolvare melodramatică, escamotînd esențialul. Cadrul social e confuz. Psihologic vorbind, scrierea e uimitor de falsă. Satisfăcînd unele gusturi pentru senzațional și părînd bine scrisă, nuvela poate deruta. Aici trebuie făcută o observație de interes mai general. În mintea unora mai stăruie confuzia că o operă poate fi proastă, pedestră, superficială, avînd totodată o valoare oarecare din faptul că e bine scrisă... „din punct de vedere literar". Se greșește întîi asupra accepțiunii expresiei. Cînd spunem că *O sută de nopți* e rău scrisă nici nu avem în vedere aspectul stilistic, ci modul în care autorul își dezvoltă ficțiunile. Și chiar dacă ne-am referi la stil, acesta începe odată cu opera, e organic, și o operă proastă, chiar ireproșabil scrisă, n-are stil.

Nuvele ca acelea discutate la sfîrșitul cronicii nu-l reprezintă pe autor, pentru că n-au adevăr și adîncime, într-un cuvînt, pentru că sînt rău scrise. Fănuș Neagu e un prozator talentat, capabil să se ridice în ansamblu la o literatură de cea mai bună calitate.

S-a spus totul și nimic despre romanul *Îngerul a strigat* (1968). Autorul a fost comparat cu Sadoveanu și Panait Istrati, cu Șt. Bănulescu și Pavel Dan, s-a vorbit de pitoresc, fabulos, balcanism, magie și picaresc, s-au încercat în broaștele muzicale ale romanului mai multe rînduri de chei. Cineva vede doar aptitudinea pentru suferință, altcineva doar sensul burlesc. Cam toți cei care au scris despre *Îngerul a strigat* se întîlnesc în lucrurile secundare și se despart în cele esențiale.

Exotism, pitoresc, culoare ? Ceea ce ni se impune, mai întîi, în cazul lumii lui Fănuș Neagu este însă caracterul ei de lume închisă și tragică, aflată în puterea unui ciudat Destin. Pitorescul reprezintă o formă de libertate, dar este aici altceva de cît aparența libertății ? Lumea din *Îngerul a strigat* are, ce-i drept, o imensă capacitate de *a fi*. Puține cărți ne dau într-o asemenea măsură impresia de viață adîncă, tumultoasă, nemărginită, de violență a naturii și de sălbăticie. Pe pămînt, în bălți, în smîrcurile Dunării, în stufărișurile Deltei, în pădurile plutitoare, descoperim aceeași neîngrădire a instinctelor. Ființele explodează de energie vitală. Oamenii mănîncă, beau, se bat, se ucid, iubesc sau urăsc, cunosc toate patimile și toate renunțările, toate josniciile și toate sublimitățile, afară de una singură : placiditatea. Lume în continuă fierbere și proliferație. Suferința, înfrîngerea, sînt expresia aceluiași impuls originar de a fi ca și bucuria sau izbînda. Dar curînd, primitivitatea, violența, instinctul ni se revelă, nu ca forme veritabile ale libertății, dar ca o curată exacerbare, specifică unei lumi închise în propria existență mortală și fără ieșire. Totul în această lume a personajelor sale sortit eșecului : proiectele oamenilor, ambițiile lor. Libertatea pe care o au — de a se naște, de a trăi, de a muri — nu este decît o amăgire : nimeni dintre aceștia nu e liber cu adevărat, nimeni nu-și alege soarta, nimeni nu scapă de un destin orb și ilogic. În adîncul vieții lor pîndește ca un monstru nevăzut o absurdă fatalitate.

Dar fatalitatea naște necontenit iluzia libertății — și așa se explică inconștiența, delirul, nebunia acestei lumi. Destinul profund e invizibil ; în fața ochilor avizi ai oamenilor se ivesc și se mistuie mirajele. Fiecare își are himera lui. Un sat întreg se strămută în Dobrogea,

Scanned with OKEN Scanner

visînd bogăție ; Ion Mohreanu încearcă să se răzbune, încearcă să iubească, încearcă să se resemneze ; Eva Fulga fuge din Bărăgan cu o echipă de cineaști ; hoții și criminalii se aruncă în Dunăre după cruciulița de argint care semnifică iertarea : pe apele fluviului rătăcesc nocturne corăbii care sucesc mintea pescarilor. Nimănui nu-i e dat să scape, să se realizase, să fie fericit. Mirajele dispar cum s-au născut. Strămutații găsesc o Dobroge nerodnică și neprimitoare. Ion Mohreanu nu are pe cine să se răzbune, nici pe cine să iubească, pierzînd chiar și dreptul de a se resemna.

Nu numai libertatea este — în această lume ermetică și bizară ca o galeră a condamnaților la suferință — o tragică farsă a destinului : *totul* este tragic și amar. E vorba de o lume întoarsă, care se realizează prin negație. Existența ei însăși este paradoxală, pentru că toate valorile se convertesc în contrariul lor, ca în paradisul infernal al *Florilor de mucigai*. Un violator de morminte e poreclit Învierea, un alt hoț, Îngerul, are suavitatea nefirească a Fătălăului arghezian, Vetina, Tița sau Bocu sînt specii de Rada, Țulea, e un haiduc degradat.

Exotismul, pitorescul acestei lumi nu sînt, ca în *Groapa* lui Eugen Barbu, flori ale vieții ; sub ele, în smîrcuri și noroaie, se ascunde moartea.

Cineva a remarcat că poezia sumbră a romanului lui Fănuș Neagu se află la antipodul aceleia sadoveniene. Ceea ce la Sadoveanu se datorează solidității ceremoniale de lume învechită în datini, este, în *Îngerul a strigat*, doar expresia directă, superficială, a unei lumi primare și nerăbdătoare ; ceea ce la Sadoveanu e statornicie, cumpătare, solemnitate, este aici violență, instinct, sălbăticie ; dacă eroii sadovenieni sînt înțelepți și contemplativi știutori ai legilor cerului și pămîntului, eroii lui Fănuș Neagu sînt firi elementare și fără „filozofie" ; cei dintîi mănîncă și beau și iubesc ca și cum s-ar ruga sau ar primi de la natură ce li se cuvine, cei din urmă smulg naturii dreptul lor, sînt hrăpăreți și nestăpîniți.

Lucrurile stau numai aparent așa : deosebirea mai adîncă trebuie căutată în faptul că lumea *Îngerul a strigat* este o lume întoarsă, „negativă". Ea cunoaște totuși și ceremonia și solemnitatea avîndu-și filozofii și poeții ei. O țigancă răpește cadavrul unui hoț împușcat (pe care nu-l cunoscuse), spre a-l spăla și pregăti de cele veșnice, numai pentru că hoțul era frumos și frumusețea lui se cădea apărată. Niște țărani despoaie morții pe un cîmp de luptă, punînd în groaznică îndeletnicire pudoare și respect. Altul, într-o clipă de fericire după ce a petrecut, taie unghiile unor bătrîni pripășiți la conacul boieresc, cu umilința cu care „spălau odinioară regii Spaniei, în Joia sfîntă, picioarele cerșetorilor" (l-am citat pe Constantin Țoiu). Lumea lui Fănuș Neagu are ceremoniile ei, ceremonii grotești, bizare, dar nu mai puțin tulburătoare decît acelea sadoveniene. Che Andrei sau Magaie sînt filozofi ca Peceneaga sau Kesarian Breb, ca ciobanii lui Sadoveanu, dar ei trăiesc „pe partea cealaltă a lumii" și se închină Diavolului : „Satan, împăratule negru, fii stăpînul lor după cum ești și stăpînul meu. Plătește-le lor cu avere și te vor sluji pe pămînt. Dă-le lor avere și ei își vor spăla picioarele în fiecare seară într-un lighean cu gîndaci".

Scanned with OKEN Scanner

Nu doar Magaie : dar toţi eroii lui Fănuş Neagu şi-au vîndut sufletul Dracului, fiindcă, în claustrarea lor deznădăjduită, singura divinitate este El. În această lume condamnată şi fără scăpare, Îngerul pare a nu vesti naşterea, ci moartea.

Ce semnificaţie au cele trei strigări, în funcţie de care romanul însuşi se împarte în trei părţi ? Ca să răspundem ar trebui să nu uităm că, ascultînd de Destinul ei implacabil, lumii lui Fănuş Neagu i-a fost luată orice putinţă de izbăvire. Toate încercările de ieşire din acest cerc de fier se dovedesc iluzorii. Cartea însăşi este, într-un plan adînc şi esenţial, o meditaţie asupra libertăţii şi a condiţiei umane, a Destinului care ne trăieşte şi a istoriei pe care o trăim. Într-un loc, se povesteşte cum într-o anume zi a anului, hoţii, certaţi cu legea, criminalii hăituiţii, au parte de douăzeci şi patru de ore de îngăduinţă. Romancierul descrie această zi de „libertate“ în care o cruce de argint este aruncată în valurile Dunării, acela dintre hoţi care ar izbuti s-o găsească urmînd să capete iertarea şi să redevină om. Scena este metafora care conţine întregul roman. Singura libertate dată condamnaţilor — de către o lege socială, în cazul hoţilor, de către legea Destinului, în cazul tuturor celorlalţi — este provizorie şi numai printr-un hazard cîte unul într-un an se înalţă la o libertate deplină. Existenţa „condamnaţilor“ nu cunoaşte decît iluzii şi moarte. Personajul reprezentativ al romanului, pentru că lui pare a-i împrumuta destinul chipul său, este Ion Mohreanu. Ca şi tatăl său, Ion are o faţă de înecat : soarta lui este de a încerca zadarnic să se realizeze, de a fi de fiecare dată înfrînt. Din ce se compune „viaţa“ lui Ion Mohreanu ? Din trei eşecuri succesive : eroul coboară cele trei trepte după care nu mai urmează nimic. Condamnarea lui e de a rata mereu, ca şi cum ar fi urmărit de o neşansă permanentă. În fond, el exprimă prin simplificare exact soarta tuturor ; pe o cale mai ocolită sau mai dreaptă. Che Andrei, Ouleaţă, Îngerul, Magaie, nu fac decît să confirme, ca şi Ion, Destinul. Ion vrea să răzbune uciderea tatălui său ; nu are pe cine să se răzbune. Personajul nici nu pare convins de misiunea lui : destinul e cel care îl trăieşte, îl supune, îi insuflă gîndurile, îl opreşte în pragul înfăptuirii. A doua experienţă : iubirea. Dar Ion nu are pe cine iubi, căci nu are vocaţia dragostei, cum n-a avut-o pe aceea a răzbunării. Nu-i rămîne decît să renunţe la totul : va fi ucis, printr-o întîmplare, ca şi tatăl său, răpindu-i-se şi acest ultim drept, al resemnării. Îngerul strigă de trei ori : de fiecare dată cînd Ion Mohreanu a mai coborît o treaptă spre sfîrşit.

Istoria se face cu greu auzită în existenţa închisă şi izolată a lumii lui Ion Mohreanu. Romancierul nu descrie direct războiul : doar valurile lui se izbesc peste tinereţea lui Ion. Destinul şi Istoria sînt, deocamdată, separate. Curînd, ritmul lor devine acelaşi, „cutremurul“ care rupe în două viaţa lui Ion fiind deopotrivă şi al Istoriei. Personajul este nu numai înfrînt — fiindcă nu s-a răzbunat, fiindcă n-a fost iubit, fiindcă n-a trăit — ci şi fiindcă Istoria l-a azvîrlit în închisoare sau l-a deportat. Mîna care-l va ucide este a Istoriei : bănuit de delaţiune, Ion este pedepsit fără judecată. Nu fusese însă mereu victimă fără judecată ? Destinul ştie, de data aceasta, să se folosească de Istorie, să-i împingă înainte mîna ucigaşă. „Şi a fost a treia strigare“...

(N. MANOLESCU)

Scanned with OKEN Scanner

E greu de spus care este tema celui de al treilea roman al lui D. R. POPESCU (n. 1935, Păpuşa, Bihor), şi primul notabil. Intitulîndu-l *F* şi notînd pe copertă cincisprezece cuvinte care încep cu această literă, autorul a vrut poate să sugereze că nu e vorba de o singură temă, că el nu scrie nici numai despre fugă, nici numai despre frică, nici numai despre fericire, ci despre toate acestea şi despre altele, încă, adică despre tot ce înseamnă viaţa şi moartea oamenilor. El scrie şi fără indiferenţă, şi fără îngăduinţă : dacă adevărul, cinstea, minciuna, crima, nu sînt niciodată pur şi simplu adevăr, cinste, minciună şi crimă, dacă marile categorii morale sînt ambigui, de vină nu este lipsa de simţ moral a autorului. Dimpotrivă, meditaţia lui se sprijină pe o conştiinţă evidentă a valorilor etice : *F* este, în primul rînd, o carte despre ceea ce mecanismele istoriei distrug şi conservă în fiinţa morală a omului. Chiar dacă autorul nu-şi face iluzii în privinţa legilor care guvernează indivizii ca şi societăţile, romanul încearcă să arate că, oricare le-ar fi raţiunile „superioare", motivările sociale, crima sau minciuna rămîn, în ultimă instanţă, crimă şi minciună. Ambiguitate nu înseamnă decît că nimic nu e simplu şi indiscutabil sub raport moral ; nici crima, nici pedeapsa. Însă acolo unde este crimă este şi pedeapsă : nu, desigur o pedeapsă divină sau, măcar, una imediată şi implacabilă. Odiosul Moise moare într-un accident înainte ca ura victimelor lui să-l ajungă, iar inocentul Tică este ucis de cel a cărui nevinovăţie o dovedise, umilinţa Mariei rămîne umilinţă şi ţăranii morţi, zadarnc, nu mai învie. D. R. Popescu nu crede în astfel de reparaţii morale. Filozofia lui constă în convingerea că echilibrul social se reface ori de cîte ori este zdrobit, că cel din urmă lucru pe care oamenii îl pierd este capacitatea lor de a recupera ce au pierdut.

Romanul se compune din trei părţi, sau, mai curînd, din trei naraţiuni oarecum distincte. Cea dintîi, şi cea mai scurtă, — *Ninge la Ierusalim* — anunţă doar formal ce va urma, în tehnica perfectă de a întreţine echivocul. Atmosfera mi-a amintit de *La hanul lui Mînjoală* şi de celelalte nuvele „fantastice" ale lui Caragiale : furtuna de zăpadă, pisicile miorlăitoare ca nişte duhuri necurate, bărbatul în straie de babă care acum este, acum nu este, şi aşa mai departe. O legătură cu restul putem totuşi stabili, prin cele două personaje principale. A doua naraţiune, *Boul şi vaca,* relatează despre o moarte şi un priveghi, pretext pentru autor de a zugrăvi un sat aflat sub impresia unor grozave drame sociale. Aici nu mai este un singur povestitor : povestesc, rînd pe rînd, protagoniştii romanului. Fiecare povestire le modifică pe celelalte, cîte puţin. Avem, aşadar, mai multe versiuni ale evenimentelor. Senzaţia de realitate vie, concretă, de aici se naşte. Toţi dau impresia a şti mai mult decît spun, fiecare ascunde (conştient ori nu) cîte ceva, unul dintre povestitori a săvîrşit o crimă, altul, ca în Dostoievski sau Faulkner, e bănuit a fi epileptic, al treilea e mitoman. Din suprapunerea unor perspective aşa de variate şi de contradictorii rezultă densitatea uneori halucinantă a întîmplărilor. Fabulos propriu-zis însă nu este. În locul unui singur unghi de vedere clar şi adevărat pentru toată lumea, autorul pune o realitate inextricabilă, însă infinit mai revelatoare.

Istoria nu e simplificată din afară : cei care povestesc au trăit-o şi o trăiesc, sînt în puterea ei, au luat parte la evenimente sau le-au privit

Scanned with OKEN Scanner

ca martori. Sub acest raport, *F* este, ca și *Intrusul*, ca și *Îngerul a strigat*, un roman despre răspunderea istoriei față de oameni și a oamenilor față de istorie. Bătrîna Maria, moare pe neașteptate ; cuiva îi trece prin cap gîndul că a fost ucisă. De ce ? De către cine ? La început, ipoteza ni se pare absurdă, apoi, deși nu e luată în serios nici de către cel care se gîndise la ea, ea nu ni se mai pare decît neadevărată în sensul strict al cuvintelor : Maria fusese ucisă, nu de către cineva, și acum, dar în timp, de către toți acei care o umiliseră, o alungaseră din sat și îi omorîseră doi băieți. Nimeni nu poate fi vinovat de o crimă nesăvîrșită ; și totuși înțelegem că un straniu sentiment de vinovăție stăpînește pe cei mai mulți și că între făptași și martori, între cei cinstiți și cei ticăloși, s-a creat în decursul anilor o complicitate nemărturisită și înjositoare. Nimeni nu este vinovat, dar toți se simt vinovați. În ultima narațiune, *Cele șapte ferestre ale labirintului*, care e, de fapt, o anchetă, aceasta apare foarte limpede. Procurorul care anchetează împrejurările morții lui Moise, fostul director al școlii din sat (și procurorul este Tică, nepotul Mariei din narațiunea anterioară), se convinge că nu există *o crimă și un vinovat*, că o crimă implică o alta. Demonstrația capătă în această ultimă parte aproape un caracter simbolic, cînd două personaje se desprind dintre celelalte și joacă rolurile-cheie ; directorul Moise și Nicolae. Pe Moise, autorul îl pune să joace rolul Marelui Vinovat. El trage parcă în sine vinovăția tuturor : a lui Ică, a lui Celce, a lui Stoica, a satului întreg. Nicolae joacă rolul celui care ispășește : el trăiește complexul de vinovăție al tuturor și încearcă să spele lașitatea și rușinea luînd asupra-i o crimă nefăptuită. Dar așa cum Moise nu poate fi vinovat pentru toți și nici nu poate fi pedepsit pentru toți (moare într-un accident banal), tot astfel nici Nicolae nu poate ispăși pentru toți. Și nici măcar pentru el : dîndu-se drept asasinul lui Moise, ca să-și recapete demnitatea în ochii celorlalți, el nu reușește să convingă pe Tică și, cînd i se răpește și acest mijloc disperat de a ispăși, el îl ucide pe procuror. Morala cărții e severă : nici crima, nici lașitatea, nu se pot răscumpăra.

Încă din mai vechea nuvelă *Dor* ne-am putut da seama de talentul extraordinar al lui D. R. Popescu de a revela, treptat, prin modificarea necontenită a perspectivei, prin acumulări lente, realități sufletești neobișnuite : personajele se transformă sub ochii noștri, uneori radical, și cele mai ciudate psihologii pot fi desfășurate în felul acesta, resorturile lor trainice puse în evidență, orice metamorfoză făcută plauzibilă. Ca un Hercule Poirot, prozatorul are mereu două-trei versiuni asupra lucrărilor dar, spre deosebire de detectivul Agathei Christie, el nu crede ca vreuna le-ar putea înlocui în cele din urmă pe toate. Dacă ingeniozitatea este împinsă cîteodată pînă la ușurință, dacă înclinația către bizar e, alteori, stînjenitoare, nu m-aș grăbi să retrag lui D. R. Popescu dreptul de a face aproape din fiecare personaj al său o excepție sau un caz. În această privință, unele prejudecăți „realiste" se dovedesc foarte durabile. Aproape toate personajele lui Faulkner sînt „cazuri", ca să numai vorbesc de ale lui Dostoievski. Ceea ce contează este totdeauna umanitatea care ni se relevă într-un roman : că ea se înfățișează în forme canonizate sau în forme extraordinare nu are aproape nici o însemnătate. Dar mai este ceva : canonicul se leagă de o imagine pură, neamestecată, a omului, în

Scanned with OKEN Scanner

timp ce literatura modernă nu mai ştie să separe tragicul de comic, sublimul de ridicol. Măştile, gesturile, evenimentele cu adevărat memorabile din romanul lui D. R. Popescu sînt groteşti ; cu alte cuvinte, în fiecare clipă ele ne pot arăta o faţă ridicolă sau una gravă, una comică sau una sinistră, ne pot face să zîmbim sau să ne înspăimîntăm. Într-o viziune canonică a umanităţii, ierarhiile se păstrează, oamenii se înalţă la cer şi se prăbuşesc în infern, sînt generoşi sau ucid în numele a ceva care dă actelor lor un sens ; dar cînd literatura modernă se îndepărtează de canonic, cerul şi pămîntul devin una, masca se confundă cu obrazul, iar lipsa de orice sens a actelor omeneşti le face să nu mai fie tragice, ci groteşti. „Am mai spus, şi mai repet, zice un erou al lui D. R. Popescu, că trăim printre nişte indivizi paradoxali. „Tragicul, comicul se scriu cu eroi canonici ; grotescul cu eroi paradoxali sau cu „cazuri".

Dintre nuvelele lui D. R. Popescu, prima memorabilă a fost *Ploaia albă,* amintind, în unele privinţe, de *La răzeşi,* a lui Galan, care recreează aceeaşi atmosferă a secetei din 1946.

Totul e aici văzut de un ochi halucinant, în care se rostogoleşte spectacolul ogoarelor cenuşii, cu vegetaţie asficsiată al fîntînelor lipsite de apă, al oamenilor slabi, uscaţi, fantomatici, care au uitat pînă şi cele mai elementare habitudini de viaţă. Ţăranii stau neputincioşi pe prispe, uitîndu-se la cerul fără scamă de nor. Au vîndut totul : pămînt, animale, unelte, haine, pentru o mînă de porumb, omului care speculează foamea. Anghelache Cămui, a pus stăpînire pe sat, a cumpărat ce s-a nimerit, şi acum priveşte curţile goale, pătulele pustii, pline de păianjeni, înnebunit de patima achizitivă. Conflictul social e împins treptat în fantastic. Cămui, în ograda căruia s-au adunat în grămezi lucrurile oamenilor, ca averile în pivniţa împăratului din poveste, vrea acuma să-şi exercite puterea şi asupra minţilor lor, să le cumpere sufletele. Se insinuiază în conştiinţe ca o zeitate atotputernică şi dominatoare. Cumpără un mort numai spre a-şi dovedi puterea, iese cu nevasta la horă şi joacă pînă se rup corzile viorii, incendiază pădurea din care focul alungă în cîmp milioane de şoareci, iepuri, vulpi, jefuieşte noaptea casele, întreţinînd o atmosferă de groază şi moarte. Asociat cu natura ostilă, pe care-o foloseşte împotriva satului, Cămui domină spiritele. Păunică, flăcăul sărac, pus primar de comunişti, i se opune şi Cămui încearcă să-l înlăture prin mijloace cu aparenţe vrăjitoreşti, spre a impresiona mentalitatea înapoiată a unor ţărani. Îi cioplеşte o cruce, pe care scrie şi data morţii, iar în secret incită la omor pe cîţiva săteni.

Ieşirea oamenilor din inerţia fizică şi morală coincide cu întoarcerea naturii în făgaşul ei normal, cu ploaia. În momentul acesta, părăsit de puteri, Cămui — zeul se transformă în şoarece şi piere în fundul pămîntului ; talismanul lui fusese ostilitatea naturii, seceta.

Ploaia albă este o extraordinară imagine a biruinţei oamenilor asupra inerţiei, a morţii, a naturii. Conflictul social e proiectat în simbol, în mit. Dominată de o viziune poetică, bucata se deosebeşte de alte scrieri ale autorului (între care romanul Zilele săptămînii) unde modalitatea este a examenului analitic minuţios. Se observă în proza lui D. R. Popescu oscilaţia între aceste două tipuri de naraţiune, ambele ilustrate excelent, dar care sînt foarte deosebite. Întîiul tip, de tradiţie, aş zice, moromeţiană, este analiza care descoperă sectoare de viaţă morală aparte, ducînd

Scanned with OKEN Scanner

în ultimă instanță, la crearea de caractere vii și surprinzătoare prin inedit. Realitatea e supusă privirii prin microscop, destrămată ; din imponderabile, se constituie tipuri umane complexe care, prin nuanță individuală, nu se suprapun exact peste tipul social, Marin Preda a descoperit manifestări subtile și uneori paradoxale ale psihologiei individuale a țăranului, a căror dependență de mentalitate generală, socială, istorice ște explicabilă, e foarte fină, citeodată insezisabilă pentru ochiul comun.

În această direcție, cu tot tributul dat modelului, există și alte narațiuni foarte bune. Făniță, din *Pădurea,* e pur și simplu Moromete într-un alt tip istoric. Rudimentul de stare materială pe care și-a încropit-o îi dă personajului iluzia prosperității individuale. Crezînd că se poate lipsi de toți și de toate, Făniță refuză să se înscrie în gospodăria colectivă. Omul nu e mizantrop, dar condiția lui socială de posesor mijlociu de pămînt îl împinge spre absolutizarea universului lui limitat. Făniță trăiește în fond o dramă a individualismului. Tulburarea lui începe în clipa în care își dă seama că poziția îi e vulnerabilă. Superioritatea gospodăriei colective e a istoriei însăși. Tot un anacronism, însă în forme mai subtile, e denunțat și în cealaltă nuvelă, *Nabucodonosor*. Tînărul prozator a înțeles aici nu numai că mentalitatea țăranului rămîne multă vreme dependentă de proprietatea particulară, ci și că această dependență poate fi extrem de complicată și de înșelătoare. Paraschivescu se înscrie în gospodăria colectivă, însă nu cu tot sufletul cum ar fi vrut, pentru că nevasă-sa l-a obligat înainte de a da cererea să treacă pămîntul pe numele ei și i-a stricat toată bucuria. Măsura de prevedere a femeii izvorăște dintr-o conștiință egoistă, individualistă, pe care Paraschivescu o respinge cu oroare. El văzuse în intrarea în gospodărie o posibilitate de a se elibera de pămînt și, odată cu aceasta, de a se elibera de neliniști, de suspiciuni, de certuri. Acum e jignit, supărat și șade toată ziua în curte pe un țol sau se leagănă în dăinuș conversînd cu Gogu, cocoșul cel negru, sau cu cîinele Osman Pașa. N-are poftă de nimic, iar la lucru nici gînd să se ducă. A răspîndit vorba că e bolnav și evită pe toată lumea. Nou e în cazul de față unghiul din care e luminată problema morală. Rănit de mentalitatea meschină a nevestei, Paraschivescu se refugiază în sine însuși. Tulburarea nu-l apropie de oameni, ci îl depărtează. Dar această reacție nu este altceva decît tot o formă de individualism, mai puțin brutal și evident decît al femeii, dar care se reduce, în ultimă instanță, la aceeași fetișizare a universului limitat, închis, al țăranului izolat pe perimetrul ogorului său. Simbolul rezervelor subtile ale personajului e Nabucodonosor, mînzul cu nume regesc, de care omul nu s-a putut despărți cînd a predat gospodăriei pămîntul și animalele, și pe care l-a ascuns de toată lumea. Noile relații sociale, atitudinea înțelegătoare a oamenilor, spiritul de adîncă solidaritate pe care-l iradiază molipsitor viața în gospodăria colectivă determină pînă la urmă eliminarea vestigiilor de egoism care mai trăiau în conștiința lui Paraschivescu. Abia acum personajul intră cu adevărat în circuitul etic al vieții noi.

Un sentiment de eliberare de această modalitate care, oricît de fructuoasă, la D. R. Popescu rămîne străină, îl dă lectura unor schițe ca *Livada* sau *Ora cinci,* de valoare modestă însă. Întîia, pregătind fin

surpriza de la urmă, tratează cam convenţional purificarea omului nou de umilinţele trecutului, pentru că nu trece de evidenţe. *Ora cinci*, scrisă bine, cu momente de tensiune potabile, putea fi interesantă dacă dilema tînărului pescar, care înoată prin marea de gheaţă ca să-şi salveze tovarăşii, nu s-ar desfăşura în termeni abstracţi. Autorului i-au lipsit elementele concrete ale trăirilor personajului. Însă amîndouă naraţiunile, prin modul în care utilizează simbolul, conţin un sîmbure de progres. Altădată D. R. Popescu fixa într-o metaforă ideea centrală, accentuînd astfel semnificaţiile (mînzul din Nabucodonosor e expresia metaforică a inerţiilor ascunse în sufletul personajului). Dar *Livada*, de exemplu, e în întregime o metaforă, al cărei termen implicit e o infinitate de situaţii, adică o condiţie. Cu *Moroiul* şi *Căruţa cu mere* naraţiunea nu mai e decît un pretext de meditaţie asupra unei condiţii de viaţă.

În *Moroiul*, schematizarea intenţionată, eliminarea detaliilor inutile, simplificarea adică a naraţiunii la cîteva elemente esenţiale, sînt şi mai evidente. Autorul cercetează cu extraordinară pătrundere condiţia intelectualului în societatea burgheză. Problema e a alegerii unui drum. Oscilaţia ideologică, duce, în împrejurări critice, la eşec. Pictorul Toni comandă, într-un orăşel ardelenesc, situat mult în spatele frontului, o grupă de ostaşi români, destinată să facă de pază la un depozit de armament. Orăşelul e o oază neverosimilă de pace, de linişte. Toni se împrieteneşte cu un ofiţer german, Kurt, cu care se plimbă, petrece sau vizitează noaptea nişte femei de moravuri uşoare. Kurt e primul termen al conflictului, Toni e la început nedumerit în ce-l priveşte pe Kurt, despre care nu ştie „unde începe şi unde sfîrşeşte". Kurt are toate aparenţele unui om civilizat, spiritual, detestînd patetismul naţionalist al maiorului comandant, arivismul, parvenirea. Cu timpul, Toni descoperă, sub influenţa aceasta, o etică foarte sigură şi cu atît mai primejdioasă, cu cît e înşelătoare. Kurt nu e tulburat de nici o închietudine, nu reflectează la nimic. El trăieşte în prezent, refuzîndu-şi orice aspiraţii ca şi orice nostalgii, făcînd amor, mîncînd, îmbătîndu-se sau executînd ordine absurde cu nepăsarea perfectă a unui jucător de şah. La celălalt pol e soldatul Ristea, reprezentînd umanitatea deschisă, echilibrul moral, bunul simţ, onestitatea omului simplu. Pentru el războiul e un lucru dezgustător, hitleriştii nişte brute, de care-şi bate joc făcînd, în nopţile cînd e de gardă, pe *moroiul*. Atraş de simplitatea şi de înţelepciunea lui Ristea, Toni şovăi între a alege o cale alături de el sau a păstra distanţa. Îi spune lui Kurt secretul cu moroiul bizuindu-se pe amiciţia acestuia, dar Kurt, cu „sublima" lui nepăsare, îl divulgă, de altfel ca pe o glumă bună, maiorului. Ristta şi ceilalţi sînt executaţi — românii întorseseră armele, relaţiile cu nemţii find şi aşa destul de încordate — iar Toni scapă datorită lui Kurt, care-i dă astfel un „cec în alb". Oscilaţia lui Toni a cauzat moartea soldaţilor şi pictorul e zguduit, înţelegînd abia acum cît de gravă fusese atitudinea lui echivocă. Descoperind soluţia pe care o căutase, Toni nu-i va semna lui Kurt, la reîntîlnirea lor în împrejurări inversate „cecul". Problema alegerii drumului i-a devenit limpede şi o dată cu ea a înţeles că fascismul — simbolizat de Kurt — e odios, chiar atunci cînd aparenţele sînt altele. Într-o asemenea naraţiune există un grad mai mare de convenţie artistică

Scanned with OKEN Scanner

decît aiurea. Reîntîlnirea lui Kurt cu Toni e neverosimilă numai raportată la o proză obiectivă, stringent motivată. Aici ea trebuie acceptată măcar cu titlu ipotetic.

Nabucodonosor, *Căruța cu mere*, *Pădurea* ne revelă un scriitor evoluat, un analist subtil. Dar *Ploaia albă* și *Moroiul* sînt mai mult decît niște compuneri bune.

Uimitor de consecvent, AL. IVASIUC (n. 1933, Sighetul Marmației) în viziunea epică și în maniera de a scrie care l-au consacrat! *Cunoaștere de noapte*, superior, incontestabil, primelor două romane, și încheind un ciclu în creația autorului le repetă atît în ce privește materia propriu-zisă. În toate trei, personajul principal își „analizează" existența, într-un moment critic: doctorul Ilea cînd se îndrăfostește pe neașteptate, Ilie Kindriș cînd o reîntîlnește pe Olga, acum, Ion Marina, cînd află de moartea inevitabilă a soției sale. În toate trei, analiza echivalează cu un proces al trecutului, cu căutarea unui sens care lipsește pentru ca trecutul să se explice sau să se justifice, să devină limpede și rațional; dramele personajelor lui Al. Ivansiuc sînt dramele unor inteligențe excepționale care caută nu trecutul în sine, ca succesiune de experiențe concrete, vii, insezisabile, ci o semnificație generală capabilă să dea acelui trecut unitate, drame ale inteligenței, mai puțin decît drame morale sau psihologice, indiferent de resortul accidental care le declanșează. Fiindcă, în fine, în toate trei romanele, timpul adevărat nici nu este trecutul, ci prezentul: timpul în care trăim și murim, singurul nostru timp real. Din acest punct de vedere, *Vestibul*, *Interval*, și *Cunoaștere de noapte* sînt romanele acestui timp ireversibil — către care trecutul și viitorul se scurg spre a se fixa, spre a deveni inteligibile — și, totodată, ambiguu: timp real, concret, viu, dar și tipar abstract care dă tuturor evenimentelor sensul general: trăim numai în prezent, dar și ne explicăm prin prezent evenimentele pe care le-am trăit sau le vom trăi, raportîndu-le necontenit la acest singur timp.

De la prima lui carte și pînă azi, Al. Ivasiuc scrie despre dialectica cunoașterii, înțeleasă ca un raport (gîndire, trăire), în timp între om și lume. Doctorul Ilea avea de ales între absolutul individual și absolutul general, clădindu-și existența trecută cînd pe ea însăși ca realitate infinită și dezordonată, cînd pe o schemă de o ucigătoare abstracție; *Interval* era romanul libertății și al necesității, interpretate tot în chip absolut; tema rămînea aceeași. O vom regăsi în *Cunoaștere de noapte*, formulată surprinzător de clar aproape de la început, din scena cheie a discuției dintre studentul Mihai și Ion Marina. E vorba aici de opoziția dintre real și semnul realului, dintre concretul fără nici un înțeles ordonator și abstractul închis într-o semnificație deplină, dintre o imanență a existentului care se confundă cu haosul și o transcendență, care se confundă cu inexistența, cu schema. Și studentul, și Ion Marina fac o încercare asemănătoare: de a povesti un episod din viața lor. Studentul povestește cum a ucis un om, transformînd întîmplarea, pe măsură ce o povestește, într-un simbol hotărîtor pentru existența sa; Ion Marina simte obscur simplificarea, schema, care pîndește generalizarea studentului și povestește, la rîndu-i, cîteva scene din

Scanned with OKEN Scanner

război al căror sens îi scapă, pe care nu le poate retrăi decît fragmentar, confuz, fiindcă ele i se perindă prin minte fără nici o noimă. „Niciuna din scenele trăite nu erau de ajuns ca să povestească nu știa nici el ce, și de aceea se risipeau chiar înainte de a le povesti. Undeva, mai adînc, trebuia să fie o scenă nevăzută, care să le cuprindă pe toate...“ Romanul, în mic, se află în aceste două încercări de a povesti o întîmplare : căci el va consta în încercarea de a povesti (de a reconstrui în cuvinte) o viață întreagă. Și iată două moduri de a povesti : reducînd faptele la un simbol abstract, exterior, sau lăsînd faptele să se scurgă la nesfîrșit, într-o imanență fără sens. Este, în alt plan, și dilema din *Vestibul* sau *Interval*, între o cunoaștere pură și o trăire pură, între concretul absolut și abstractul absolut. Dar, dacă citim cu atenție, observăm și deosebirea dintre ultimul roman al lui Al. Ivasiuc și primele două. Dilema, așa cum ne era arătată în acelea, suferea de o anume lipsă de spirit dialectic. *Vestibul*, *Interval* povesteau, ca și *Cunoaștere de noapte*, o căutare, lăsînd însă pînă la urmă impresia că sînt cărțile unui eșec necesar. Finalul *Vestibulului* era ratat tocmai întrucît voia să transforme artificial eșecul personajului într-un sentiment de biruință. Demersul lui Ilea și al lui Kindriș era, la drept vorbind, paradoxal, fiindcă și unul și altul încercai să exprime existența în simboluri abstracte, fără intuiția exactă a unei cunoașteri în stare să concilieze trăirea cu gîndirea, spațiul infinit și imprevizibil al trăirii cu categoriile raționale ale gîndirii. Kindriș, în ultima scenă cu Olga, are un adevărat gest de triumf cînd găsește „formula“ pe care o căuta și pe care o crede ideală pentru fosta lui iubită : „De atîta vreme îți caut formula și, în sfîrșit, iată !“. Țipătul Olgăi arată exactă natura erorii lui, căci Olga presimte obscur că formula, definind-o, o ucide : „Nu, nu-i adevărat, nu-i adevărat. Minți“. Orice formulă definește și ucide. Doctorul Ilea, la rîndul lui, nu și-a dat seama că nu-și poate povesti (lui însuși) propria viață, împrumutîndu-i o mască sau alta, văzînd-o succesiv ca pe o expresie a individualului pur sau ca pe una a generalului pur.

Și Ilea și Kindriș eșuează fiindcă vor să-și explice existența fixînd-o în măștile moarte ale unei gîndiri abstracte.

Toate aceste lucruri nu erau clare, de la început, în *Vestibul* sau în *Interval*. Căutarea de către cele două personaje a unei soluții, da, eșecul, de asemenea ; nu și cauzele eșecului. Ele devin clare o dată cu descoperirea, în *Cunoaștere de noapte*, a ceea ce aș numi *tema autorului*. Tema căutării celor trei personaje este aceeași : un sens, o soluție a conflictului între realitatea biografiei lor și o anume imagine despre ea. Ceea ce lipsește în primele două romane, dar apare în *Cunoaștere de noapte*, într-un mod profund și tulburător, este tema autorului, aceea care să asume temele personajelor sale și să le dea dintr-o dată sensul necesar.

Să ne explicăm, recurgînd la roman. Aflînd de moartea iminentă a soției lui, Ștefania, Ion Marina este izbit, la început, mai puțin de lipsa reacției lui afective și mai mult de lipsa *înțelegerii* faptului. El are subit sentimentul „atomizării“ realității, al sfărîmării legăturilor dintre lucruri, dintre el și ceilalți, dintre trecut și prezent. Ca resturile unor

Scanned with OKEN Scanner

sateliți artificiali, care se rotesc la nesfîrșit pe traiectoriile lor deosebite, fără speranța de a se întîlni vreodată ca să reia forma întregului, elementele din care se compunea, cu o clipă mai devreme, existența lui Ion Marina se găsesc dintr-o dată separate, incapabile să se recunoască unele pe altele și să se unească. Retras în sine, Ion Marina va căuta motivul acestei dezintegrări și calea către realizarea unității pierdute. Își va gîndi, pas cu pas, trecutul („dacă asta înseamnă cumva gîndire"), îl va *regîndi* într-un anume fel, dîndu-și seama că a cunoaște e totdeauna cu a retrăi, dar că retrăirea este o continuă modificare a ceea ce a fost trăit, nu o coincidență, ci o nouă alcătuire a ceea ce a fost trăit. Nu există un sens abstract, în afara scenelor trăite, care să le poată explica ; există însă o „scenă netrăită", nevăzută, în funcție de care ele se realcătuiesc. „Lucrurile s-au întîmplat așa și cu totul altfel, în același timp..." Căutarea lui Ion Marina este, în fond, nu o cunoaștere abstractă, nici o re-trăire : dar o creare nesfîrșită a unui trecut inexistent ca atare, în evenimentele lui, și care începe să existe abia la nivelul relațiilor, gîndite de Ion Marina, între evenimente. Trecutul devine, din inform și dezintegrat, coerent și inteligibil doar cînd devine — în povestirea mentală a lui Ion Marina — prezent. Absorbit de prezent, trecutul capătă brusc un sens. Succesiunea în timp a imaginilor se preface în coexistența lor aproape spațială. Spre sfîrșitul romanului Ion Marina se găsește transportat într-un oraș misterios unde nimic nu a dispărut, înghițit de șuvoiul timpului : pe măsură ce s-a întîmplat, totul a rămas, s-a acumulat, s-a sedimentat. Viziunea acestui timp care se solidifică pe măsură ce curge într-un prezent enorm este, în roman, fantastică și tulburătoare, plină de un subtil farmec „geologic". Este o viziune simbolică pentru intenția autorului, a doua după scena dintre Ion Marina și student. Personajul străbate acest oraș cu sentimentul unui BIRUITOR (majusculele aparțin romancierului) ; în aceste clipe ale reveriei sale lumea începe să se reintegreze, detaliile să se lege, să existe. Ion Marina promite că va da orașului etern cimitirul care-i lipsește, adică sensul timpului. Dar viziunea aceasta arată că Ion Marina s-a smuls de fapt, el, timpului, și că își poate gîndi propria existență retrăind-o, ca subiect și ca obiect în același moment. „Cunoașterea" lui nu e abstractă, dar nici nu reprezintă repetarea trecutului în imagini : este o creare a acestui trecut prin luarea lui în stăpînire, prin transformarea propriei vieți în destin. Și aici izbucnește tragedia : Ion Marina a creat o lume și un om, pe Ștefania, căci a redescoperit-o mai reală decît în realitate, a „unificat-o", dar a creat-o spre a o da, abia așa, morții ei irevocabile. A inventat-o spre a o pierde. Abstract în prima pagină, gîndul morții este zguduitor în ultima. Iar Marina a pus din nou stăpînire pe lumea care se risipise în mod așa de ciudat la început. Dar stăpînirea e provizorie și dureroasă, căci deschide o fereastră adîncă spre adevărata moarte a Ștefaniei.

Roman al unei căutări, al unei încercări de a redescoperi unitatea existenței, *Cunoaștere de noapte* este și *romanul unui roman* : tentativa personajului o evocă pe aceea a romancierului. A scrie, a crea, nu este, ne spune autorul *Omului revoltat*, a fugi din lume, ci a găsi mijlocul să stăpînești într-un anume fel lumea. Cu excepția unor trecătoare clipe

Scanned with OKEN Scanner

de plenitudine, adaugă Camus, orice realitate este, pentru cei care o trăiesc, curgere nesfîrşită, ca a apei lui Tantal spre o gură de vărsare necunoscută. A cunoaşte şi domina acest curs de apă înseamnă a transforma viaţa în destin şi oamenii au nostalgia stăpînirii lucrurilor care nu e decît o altă faţă a dorinţei lor de a nu muri. Arta e o reconciliere a omului cu lumea, cîtă vreme, în artă, lucrurile au formă şi rămîn, în acelaşi timp, vii, sînt simboluri şi, în acelaşi timp, realităţi : „Qu'une seule chose vivante ait sa forme en ce monde et il (l'homme) sera réconcilié", exclamă Camus. Ion Marina este creatorul propriului trecut, al Ştefaniei, al vieţii şi al morţii ei. El reprezintă înăuntrul ficţiunii pe romancier, al cărui scop constă deopotrivă în a „unifica" lucrurile luîndu-le în stăpînire. Tema existenţială a eroului şi tema literară, a autorului, fac una, şi ele pot fi lămurite aşa : a cunoaşte, nu divizînd realitatea în categoriile gîndirii abstracte sau ignorînd-o în concretul ei fără sens, ci redîndu-i unitatea esenţială, împăcînd o imagine abstractă şi limitată despre lume cu lumea infinită şi imprevizibilă.

Cunoaştere de noapte este un roman remarcabil prin acuitatea ideilor, ca şi *Vestibul* sau *Interval,* dar şi prin nu ştiu ce poezie inefabilă care lipsea acelora, prin puritatea şi echilibrul lui desăvîrşit.

(N. MANOLESCU)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

DRAMATURGIA

E lucru vădit că literatura dramatică se găsește, calitativ, în urma poeziei și prozei. Asta de multă vreme. De prin 1900 încoace, teatrul și-a îmbogățit mijloacele, și-a lărgit aria tematică, a parcurs experiențe interesante, încununate de însemnate realizări (de-ar fi să ne gîndim doar la Camil Petrescu și Lucian Blaga), însă un autor dramatic de mărimea lui Caragiale n-a apărut, într-un secol care a dat poeți vrednici de a sta lîngă Eminescu și un povestitor egal cu Creangă. Situația nu-i pare-se, specifică literaturii române. Și în Franța, epica și lirica au eclipsat, în acesl veac (pînă la al doilea război mondial), dramaturgia, care în Istoria literaturilor din *Pleiade* nici nu e amintită. Nu ne vom hazarda să căutăm explicații complete. Fapt este că la noi, în perioada interbelică, climatul nu era de fel prielnic dezvoltării creației dramatice originale. Pieselor românești de calitate, teatrele, urmărind cîștiguri bănești sigure, le preferau melodrame și comedii bulevardiere, menite să atragă un public fără pretenții estetice. Camil Petrescu a fost un autor nejucat. În schimb, erau reprezentați Valjean și Paul Prodan, iar dintre străini Robert de Flers și Caillavet. Schimbările adînci produse după 1944 în viața teatrală au dat impuls, în chip firesc, și literaturii dramatice, al cărei spor cantitativ considerabil este, îndeosebi în ultimul timp, tot mai mult însoțit de sforțări vizînd calitatea.

Una din cele dintîi piese remarcabile apărute după război, *Bălcescu* (1949) de Camil Petrescu, evocă un episod istoric. Ca și în roman, Camil Petrescu a impus și în drama istorică o nouă modalitate. Tinzînd la „intuirea concretă a esențialului", dramaturgul a fost condus de convingerea că în teatru de inspirație istorică o condiție de nelipsit este „așezarea personajului în cadrul lui adevărat", cu străduința „de a-i cuprinde totalitatea momentelor de seamă". Scriitorul de teatru, ca și romancierul, creează o „realitate secundă", care se „oferă din nou interpretării istoricului și analizei adînci", întocmai ca realitatea primă, dar valoarea

„realității secunde" „e dată de gradul în care se oglindesc în ea realitatea originală". În consecință, la Camil Petrescu, efortului de creație îi este intim asociată preocuparea pentru o cît mai exactă reconstituire a datelor istorice reale. În prefața la prima ediție a piesei *Danton*, scriitorul zicea: „Lucrarea de față nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică. Drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca pe temeiul lui să se clădească o întîmplare fictivă, care-și invocă prețuirea din nelimitarea funcției artistice. Pretențiile noastre sînt nesfîrșit mai modeste (modestie insidioasă — n. n.) și ele nu ajung decît la folosirea maximă a unui material istoric și la o minimă adaptare scenică. E adevărat că subiectul însuși a fost ales pentru caracterul lui neasemănat dramatic, că episoadele cele mai multe sînt copleșitoare doar prin datele lor, și deci nu a fost o simplă întîmplare, ci preferință. Tocmai din aceantă cauză, intervenția personală a autorului s-a căutat a fi cît mai mărginită. Ba încă grija respectului adevărului a fost împinsă, poate, la exagerare. Limita a fost numai ideea că, totuși, *Danton* e o piesă de teatru. În așa mod că din douăzeci de tablouri abia cîteva sînt neindicate de nici o sursă și introduse ca verosimile. Unele sînt întregite de autor, cele mai multe sînt transcrise după izvoare, aproape cu fidelitate, pe mari întinderi (...). Foarte numeroase replici sînt de asemeni, împrumutate narațiunii istorice. Licența pe care ne-am permis-o a fost o deplasare a momentelor și o reconstituire, alta decît cea convenită în izvoare, a faptelor". Explicații similare dă scriitorul, într-un interviu publicat în 1954 în *Contemporanul*, relativ la piesa *Bălcescu* și romanul *Un om între oameni*. Reconstituiri istorice, aceste scrieri depășesc simpla cronică în virtutea permanentului interes al autorului pentru substanța și sensurile umane ale evenimentelor, pentru resorturile sufletești ale actelor diverșilor eroi.

În piesă, ca și în roman — ambele opere atestă clarificarea concepției istorice a scriitorului, sub influența ideologiei clasei muncitoare — revoluția este privită din unghiul acelor personaje care în momentul respectiv întruchipau conștința socialistă cea mai înaintată; ea ni se înfățișează ca expresia unei inexorabile necesități, ca o cerință a existenței. Proectată pe fundalul evenimentelor, figura eroului central capătă dimensiuni simbolice de o tragică măreție. Tot ce e în piesă se găsește și în roman. Dar, prin selecție, prin organizarea mai strînsă, cerută de legile genului dramatic, anumite momente dobîndesc în *Bălcescu* un alt relief, potențînd implicit efigia protagonistului. Din piesă se degajă vizibil (mai vizibil, poate, decît din roman, care a rămas neterminat) ideea că, înfrînt la 1848, Bălcescu a învins totuși. Eroul moare cu sufletul luminat de viziunea României viitoare.

Un număr de piese unele notabile au ca eroi principali personalități din domeniul culturii, ai creației. În *Caragiale în vremea lui*, 1957, Camil Petrescu, lansînd idei și înfruntînd adversități cu o nobilă patimă intelectuală, atît de înrudită cu aceea a evocatorului său. O etapă din existența lui Caragiale, cea marcată de incidentul Caion, este refăcută dramatic de Mircea Ștefănescu, în *Procesul* (1962). Piesa este demnă de atenție și în orice caz mai izbutită decît *Eminescu*, 1964, în care preocuparea (tributară unor studii minate de sociologismul vulgar)

Scanned with OKEN Scanner

pentru biografia şi încadrare istorică lasă prea puţin loc silinţei de a revela tensiunea spirituală a poetului genial. Dar piesa remarcabilă a lui Mircea Ştefănescu este, neîndoios, *Matei Millo*, 1953, în cuprinsul căreia începuturile teatrului românesc sînt înfăţişate în tablouri vii, pline de atmosfera epocii. Un interesant Anton Pann ne-a rămas de la Lucian Blaga. Piesa stabileşte un moment în evoluţia creaţiei dramatice a autorului. Paginile ei, ca şi acele ale *Poeziilor* postume, sînt răscolite de năzuinţa cuprinderii lumii reale a ancorării în istorie. „Între pereţi — zice Anton Pann — focul n-are vînt. Între gratii, aripile sînt chiar şi pentru păsări o povară ; Eu trebuie să mă ciocnesc de oameni, de lucruri, să înfrunt valul şi întîmplarea".

Un întins spaţiu ocupă în dramaturgia de azi, cum e firesc, tematica generată de realitatea cantemporană. Abordarea tematicii prezentului permite dezbaterea unor probleme inedite, suscitate de existenţa în condiţiile socialismului, de creaţie istorică a maselor, de frămîntările omenirii. În primele piese cu subiect din actualitate domină interesul pentru aspectele sociale fundamentale, pentru realizările majore pe tărîmul construcţiei socialiste. Interes legitim şi care se cuvine să fie stimulat în continuare, cu observaţia că grija pentru reproducerea cadrului pentru exactitatea reflectării proceselor de muncă nu trebuie să covîrşească sub nici un motiv preocuparea pentru explorarea zonelor sufleteşti. E o condiţie a creaţiei artistice de care nu s-a ţinut întotdeauna seamă. La adăpostul tematicii majore s-a manifestat, nu o dată, ostentativ, lipsa de talent. Chiar în piese meritoase, din care se pot izola scene şi replici notabile, efortul de luminare a ineditului omenesc, a proceselor de conştiinţă este sacrificat deseori pitorescului şi în general laturii exterioare, tehnico administrative, a activităţii umane. De unde alunecarea în stereotipie, nediferenţierea subiectelor (cu variaţii de decor şi cu nume de personaje schimbate, multe piese înfăţişează aceleaşi lucruri), ţintuirea individualităţii personajelor în cîteva scheme tipologice, nu rareori arbitrare.

Cîteva modalităţi dramatice contemporane merită o cercetare mai de-aproape. Aceasta implică un popas în literatura unor dramaturgi a căror individualitate s-a conturat în ultimele două decenii.

Solicitat la început de dramă *(Iarba rea, Recolta de aur, Anii negri, Arcul de triumf)*, AUREL BARANGA (care e şi poet) s-a dedicat după aceea comediei satirice, iar în timpul din urmă farsei. Prima sa comedie *Mielul turbat*, 1954, e neîndoios, şi una din cele mai substanţiale, în cuprinsul ei constituindu-se o ascuţită satiră antibirocratică. În cabinetul tehnic al unei uzine s-au cuibărit nişte birocraţi. În loc să sprijine diversele iniţiative menite să sporească productivitatea muncii, accelerînd îndeplinirea planului, membrii cabinetului tehnic se îndeletnicesc cu planificarea... inovaţiilor. Atent clasate, dosarele conţinînd felurite proiecte sînt încredinţate mucegaiului, cu toate formele în regulă : „Prezentă propunerea, prezentă schiţa, lipsă referatul. Se amînă". „Se amînă". E formula rezumatică a activităţii şefului cabinetului tehnic, Toma Dumitrescu, tipul birocratului absolut. Idealul suprem al acestui ins este ordinea în hîrtii. Ruginitul funcţionar se îndeletniceşte cu alcătuirea de liste în care propunerile de inovaţii sînt trecute

Scanned with OKEN Scanner

întîi în ordinea prezentării, apoi în ordine alfabetică, după numele autorilor, cu întocmirea de copii după dosarele ce urmează să se arunce în foc, cu examinarea dosarelor nerezolvate și redactarea de rezoluții prin care își trasează sieși sarcina de a „cerceta cauzele amînării acestui dosar" și de a referi. Interesant sînt prezentați și ceilalți membri ai cabinetului, în special Bantaș, care, călcător în strachini, își dă aere de mare inventator, plictisind pe toată lumea cu „opera" sa : un ventilator obișnuit, pe care-l recomandă drept „primul perpetuum mobile ideal", întocmit astfel încît se poate învîrti pînă la sfîrșitul veacurilor, fără alt impuls extern decît ... energia naturală a vîntului. Amuzant este și Tache Imireanu reprezentantul sindicatului în cabinetul tehnic, un încurcă-lume ce-și face apariția pe scenă doar pentru a semna, absent, procesele verbale asupra unor dezbateri la care nu poate niciodată asista, ca unul ce, cît e ziua de mare, n-are timp măcar să răsufle, zorit fiind să alerge de la o ședință la alta. În inginerul-șef Cristescu, dramaturgul a schițat un tip de gură-cască, răpit de iluzia avansării pe care i-o întreține, abil, Cavafu, canalia isteață, ce dovedește o inscusință deosebită în a se aranja : ia trei salarii fără să facă nimic și e mereu în deplasare la București, unde o ține numai în chefuri.

Este meritul comediei — principalul merit — acela de a înfățișa spectatorului într-un mod ingenios prinderea lui Cavafu într-o cursă pe care, inconștient, ș-o întinde singur. Deșteptăciunea lichelei poate epata pe un Cristescu sau pe un Toma, dar Spiridon Biserică și Dumitru Ionescu-Perjoiu secretarul organizației de partid, intuiesc numaidecît esența abjectă ca și punctul vulnerabil al ipochimenului, Supralicitîndu-și abilitatea și socotindu-i pe oamenii simpli niște neajutorați (Spiridon Biserică e pentru el un „pricăjit", un „Catedrală, Biserică, ăsta cum îi zice "?...), Cavafu nu bănuiește că toate actele lui sînt urmărite și evaluate de cineva la valoarea reală, și în consecință se încurcă într-un păienjeniș de mistificații, socotind că își creează în acest chip în fața acoliților o aureolă de ins superior. Mai isteț însă decît el, Perjoiu îl lasă să-și urzească în voie pînza minciunilor, pentru ca, la momentul potrivit, să-l înfășoare în ea, făcîndu-l inofensiv.

Comicul, în *Mielul turbat*, este obținut prin mijloacele clasice ale genului. Intriga, cu toate sinuozitățile ei, își are deplina motivare în structura caracterelor definite în piesă. Fiecare personaj se comportă cum îi este firea, și din conduita tuturor — dictată de condițiile concrete de timp și loc în care se dezvoltă conflictul — rezultă o intrigă în care nu intră în general artificii, complicații gratuite, întorsături ieftin senzaționale. Neprevăzute, rezervînd la tot pasul surprize, întîmplările comice nu se desfășoară arbitrar ; ele sînt dictate de logica intrinsecă a evoluției conflictului, reușind să producă spectatorului iluzia realului. Personajele negative sînt ridicule datorită faptului că acționează — nătîng — în serviciul unei cauze pierdute dinainte, unei cauze detestabile, căutînd să dea impresia că se comportă corect, unii, mai reduși, ca Toma Dumitrescu, Bantaș și chiar Cristescu, crezînd poate ei înșiși aceasta sau, în tot cazul, neavînd conștiința proporțiilor incorectitudinii lor. O anumită impresie de abatere de la ordinea nor-

Scanned with OKEN Scanner

mală a vieții — pe care acțiunile lor ne-o provoacă din naștere unui contrast comic particular — provine nu din îngroșarea neveridică a unor defecte personale, ci din opoziția între realitatea obiectivă și iluzia personajelor. Eroii din *Mielul turbat* nu știu pe ce lume trăiesc și se angajează, teribili, într-o luptă din care ies compromiși jalnic și iremediabil. Poate că dramaturgul a mizat prea mult pe naivitatea personajelor, neaprofundînd îndeajuns sensul acelor acte în care se exprimă ceea ce e detestabil în caracterele lor. Birocrații și manevrantul lor Cavafu sînt înclinați să ia lucrurile de ajuns de ușor, să subaprecieze primejdia căreia se expun prin matrapazlîcuri comice.

Spiridon Biserică e un personaj comic, care, spre deosebire de adversarii săi, comici și aceștia, provoacă simpatii. În timp ce la Cavafu și la birocrați contradicția dintre aparență și esența psihică a lui Spiridon Biserică este superioară aparenței. Eroul este tipul omului cumsecade, modest, drept, a cărui bunăcredință, întrucîtva naivă, este luată drept prostie de experții jocului dublu. Structura lui psihică seamănă cu aceea a lui Ilie Barbu. Ca și eroul lui Marin Preda, Spiridon Biserică nu se afișează în nici un fel, resemnîndu-se să treacă drept un neajutorat, pînă cînd își dă seama că are datoria morală, civică de a acționa energic. Atunci, adevărata sa față se dezvăluie surprinzător, spre uluirea birocraților obtuzi și a sforarilor cu două fețe.

Piesele publicate de Aurel Baranga după *Mielul turbat,* de nu au consistența și puterea de generalizare caracterologică a acestei comedii satirice, reține atenția prin comicul lor nu rareori facil, însă totdeauna vioi, inteligent, ca și prin faptul ca în acest mod — amuzînd — pun probleme, invită la discuție. În *Rețeta fericirii* din 1957, are un fond moral sănătos, care triumfă în cele din urmă. *Siciliana* (1961) „farsă lirică", denunță practica intervențiilor și mentalitatea de „șmecher". Ca toate piesele lui Aurel Baranga, și aceasta are un subiect antrenant, cititorul fiind dus din surpriză în surpriză. Bebé Valsamache a fost numit agronom în Dobrogea, la Rîpele. Însă el vrea să rămînă în București, fie și ca salariat la Aprozar, I.T.B. sau O.S.T.A. Neizbutind să fie angajat nicăiri, întrucît nu are calificarea cerută, urmează îndemnul unui amic de a se însura de formă, căsătoriții obținînd mai ușor plasament în Capitală, mai ales dacă au — cum e cazul lui Bebé — vreun sprijinitor ce se crede influent. De aici urmează tot felul de încurcături, unele mai hazlii decît altele, însă adesea gratuite, frizînd burlescul nesemnificativ, comicul bulevardelor. *Adam și Eva* (1963), aici optica se schimbă. În ea sînt puși sub biciul satirei o bandă de excroci strecurați la un oficiu de reglementare a spațiului locativ, subiectul piesei formîndu-l nu atît învîrtelile acestora cît prinderea lor în propriile urzeli. Unul din elementele nodale ale acțiunii amintește de *Ultima Oră* a lui M. Sebastian.

Pentru HORIA LOVINESCU, abordarea problemelor de conștiință e un mod de ancorare dramatică în marile dezbateri ideologice contemporane. Intelectualii — prin preocupări și nivel de gîndire dacă nu și prin profesie — eroii de prim-plan ai dramaturgului participă la tensiunea spirituală a prezentului și biografiile lor sînt tot atîtea răspunsuri la întrebări capitale puse de istoria acestui veac în fața uma-

Scanned with OKEN Scanner

nității. Piesele lui Horia Lovinescu captează interesul mai ales prin rafinamentul lor intelectual, prin sensurile generale, filozofice, cum și prin frumusețea aforistică, uneori a replicilor (deși dramaturgul a declarat într-un articol, că nu agreează „replicile de efect"), fiind un fel de poeme ideologice.

Investigînd medii diferite, de la cel intelectual pînă la acela al pescarilor din Deltă, dramaturgul e atent îndeosebi la aspectele de transformare a „conștiinței umane", urmărind procese de înfrîngere a individualismului. Întîia sa piesă remarcabilă, *Citadela sfărîmată*, (1955) înfățișează surparea temeliilor înseși ale individualismului burghez, prăbușirea suportului său social. Cele trei acte surprind momente din existența unei familii burgheze în timpul ultimului război și în plină revoluție socialistă. Familia aceasta, pe care capul ei, avocatul Grigore Dragomirescu, o crede „solidă ca o citadelă", dobîndește valoare simbolică. Ea este imaginea societății burgheze, iar Grigore Dragomirescu, filistin imbecil care, și după înfrîngerea de pe Volga a armatelor fasciste, continuînd să admire politica Führerului, personifică decreptitudinea unei categorii social-umane a pierdut simțul realității.

Departe de a fi atît de solidă cum o crede senilul ei conducător, „citadela" ni se relevă, încă din primul act, răscolită de convulsiuni lăuntrice. Amîndoi băieții lui Dragomirescu, Matei și Petru, nutresc pentru el un dispreț infinit și, fiecare în felul său, evadează din atmosfera sufocantă a casei părintești. De fapt, cei doi frați sînt două ipostaze posibile ale unui personaj unic, Petru fiind, pe plan spiritual, creația lui Matei, un alter ego al acestuia. Tinerii ne apar mai curînd ca două experiențe spirituale opuse decît ca două tipuri, iar devenirea lor rezumă simbolic procesul moral străbătut de intelectualitatea de formație burgheză. Fascinat de peroratiile fratelui său pe tema autorealizării, exasperat de mărginirea la care îl osîndea modul de viață în cuprinsul „citadelei", Petru se duce pe front de unde se înapoiază orb și neerou. Tragică fără măreție, această experiență i-a relevat inconsistența frazeologiei în jurul „marilor evadări", a teoriilor despre înălțarea „dincolo de bine și rău", despre irealitatea universului obiectiv și unicitatea realității eului. Desfăcut pentru totdeauna din păienjenișul mirajelor, Petru devine disponibil unor experiențe noi, întemeiate pe realități și, regenerat sufletește prin angajarea într-o activitate utilă, își reface — după o inevitabilă etapă de dezbatere în desertul interior — existența. Matei, în timpul acesta, traversează un proces invers, de sterilizare și dementizare (proces de identificare, în ordinea spirituală profundă, cu Grigore Dragomirescu, pe care piesa ni-l arată coborînd accelerat treptele abrutizării totale), încheiat printr-o lamentabilă de banală sinucidere.

O figură memorabilă e aceea a Bunicii, a cărei existență în ordinea ficțiunii artistice se impune cu puterea evidenței. Această savantă e un om și jumătate, asociind în ființa ei curajul cu luciditatea, francheța și intransigența în atitudini cu o largă comprehensiune umană, avînd izbucniri de furie copilărească, manifestate prin azvîrlirea bastonului după cel ce a supărat-o, și duioșii stăpînite, ascunzînd sub masca unei durități de circumstanță o distincție rară. Avem în savanta Dinescu o

Scanned with OKEN Scanner

imagine vie a intelectualității de bunăcredință, din vechile generații, care, adoptînd în timpul dictaturii fasciste o poziție demnă, a aderat după eliberare, în chip firesc, la realitatea nouă. Bunica e, într-un fel mesagera autorului : ea rostește caracterizări și judecăți nemiloase asupra familiei Dragomirescu ; ea opune, în focul polemicii ideologice, atitudini individualiste — concepția angrenării în viață a angajării.

De la viziunea, s-o numim centrală, din *Citadela sfărîmată*, a falimentului individualismului burghez, dramaturgul a trecut, în alte piese, la reprezentări mai particulare, derivate, ale aceluiași proces. *Surorile Boga* (1959), e o replică la *Trei surori* de Cehov. În condițiile istorice în care și-a scris opera, marele prozator și dramaturg rus putea doar să sugereze soluția dramei celor trei suflete delicate, dornice de o altă existență. Horia Lovinescu a înfățișat scenic răspunsul dat de istorie unor aspirații la puritate și fericire. Cele trei surori dintr-un oraș românesc odinioară patriarhal descoperă sensul existenței în participarea la transformarea revoluționară a societății. În *Febre* (1961) dramaturgul atacă tema contribuției intelectualului tînăr la opera de ridicare a unor regiuni înapoiate. Renunțînd la un post de cercetător științific în București, spre a angaja într-o astfel de acțiune, doctorul Toma renunță implicit la inclinația spre comoditate, la ambiția celebrității, deci obține o biruință asupra sa însuși, asupra propriilor tendințe individualiste. Derutat la început de realitățile din Deltă, unde se izbește de dificultăți mai mari decît prevăzuse, dar hotărît să nu se dea bătut, tînărul medic se dăruie muncii sale cu pasiune dîrză și, înfrîngînd inerția obscurantismului, rezistența forței ostile înnoirii, dîndu-și concursul neprecupețit la făurirea unei noi existențe, se creează implicit pe el însuși, ca om al timpului nostru. Pentru comunicarea experiențelor lui Toma, dramaturgul a adoptat o modalitate a expresiei dramatice moderne, în care distingem îndeosebi influența teatrului epic al lui Berthold Brecht. De altfel, predispoziția spre epic e vizibilă și în celelalte piese ale lui Horia Lovinescu. În *Febre* este utilizat procesul privirii retrospective, al rememorării. Punînd eroul să-și evoce diverse momente ale vieții de la București și din Deltă, dramaturgul reconstituie fiecare moment și Toma joacă un dublu și chiar triplu rol : de narator, de personaj al unei acțiuni desfășurate în prezent și de interpret al propriului rol într-o acțiune consumată cu ani în urmă. Rezultă mișcări dramatice cît se poate de interesante. Păcat, însă, că piesa nu sondează regiuni sufletești mai adînci și evocările, dramatice adesea (dar de un dramatism întors în afară, facil spectaculos), sau de un netăgăduit pitoresc, se mențin în general în limitele unei viziuni plane, de reportaj.

Hanul de la răscruce (1957), e o fabulă în cuprinsul ei, dezbaterea ia calea cea mai directă. Un cutremur, produs, printr-o derutantă coincidență, în timpul unor exerciții aeriene atomice, provoacă mari surpări de teren într-o regiune din apropierea oceanului și un grup de oameni, constituit întîmplător în interiorul unui han, își așteaptă pieirea iminentă. Prilej pentru scriitor de a dezvălui în atitudinea dovedită într-o împrejurare tragică de diferitele personaje (numite generic : Hangiul, Profesorul, Bătrînul, Femeia, Logodnicul, Logodnica, Călugărul, Agentul comercial, Magnatul, Muncitorul) expresii tipice ale unor poziții etice, determinante social. Cinismele Profesorului, isteria Logodnicului, bădă-

Scanned with OKEN Scanner

rănia Agentului comercial, resemnările și îndoielile Călugărului și mai ales mizantropia Magnatului, iată tot atîtea fețe ale individualismului manifestat în nuditatea lui. Denunțarea acestei racile morale — căreia Muncitorul îi opune etica proprie clasei sale — se conjugă cu înfierarea cataclismului atomic (ale cărei victime se cred sinistrații din han) și piesa fără să izbutească a menține constant dezbaterea la o înaltă tensiune dramatică, devine un manifest pentru pace, nu lipsit de pasaje vibrante (îndeosebi acelea în care Femeia — ca în *Surîsul Hiroșimei* — își plînge fiii uciși).

Dezbaterea etico-ideologică atinge o tensiune dramatică mai înaltă în *Moartea unui artist* (1964). Aprigele discuții despre artă dintre sculptorul Manole Crudu și fiul său Vlad angajează nu numai cele mai puternice resorturi sufletești, dar înseși viețile eroilor, integral, definind în planul cel mai concret al existenței două filozofii morale, două moduri de a considera omul, creația. Autor de celebre statui ce exprimă un optimism prometeic, sculptorul vede în artă, „înainte de orice, semnul puterii omului asupra haosului și morții", în vreme ce fiul său, nerealizat pînă la vîrsta de treizeci de ani, profesează negația, socotind „apologia puterii creatoare a omului" și încrederea în „triumful rațiunii" — „o filozofie învechită, de predicator umanist", în contradicție cu „spiritul adevărat al timpului". Trăinicia convingerilor celui dintîi se verifică într-o încleștare crîncenă a conștiinței cu deznădejdi și spaime care amenință să surpe echilibrul interior. Într-un fel, piesa e un dialog al artistului cu el însuși, actele și replicile celorlalte personaje fiind, adesea, rostirea vie, multiplicată, a vocii lăuntrice.

Lui Manole Crudu îi este frică de moarte. Suferă de inimă și uneori are senzația de cădere în gol. Oprit de medici să lucreze, inactivitatea îi adîncește starea depresivă. Orice referință la moarte a vreunui interlocutor îi provoacă tresăriri dureroase, ceea ce nu-l împiedică să introducă, obsesiv, această temă în discuție. Asistăm mai ales la convorbiri nocturne, stranii, între sculptor și bătrîna sa dădacă, în vîrstă de optzeci și cinci de ani, care vine din baladă, aducînd cu sine o filozofie ce a fost suport sufletesc, timp de milenii, omului din popor. „Domnico, vorbeai de moarte, înainte. Te gîndești la ea ? Domnica : Ce trebuie să mă gîndesc eu ? Se gîndește ea la mine. Vine moartea în grădină / Cu-n pahar și c-o lumină. / Auzi clopotul cum cîntă ! / Scoală, scoală și-l ascultă. Manole : Ciudat ! Ce-i cu stihurile astea ? Domnica : De-ale noastre din popor. Manole : Ciudat ! Vine moartea prin grădină / Cu-n pahar și c-o lumină... Nu în pahar e primejdia, ci în lumină. Dacă te uiți la ea, îți pierzi cumpătul. Toate pălesc și se înstrinează și fug de lîngă tine. Le vezi, dar parcă nu le mai recunoști și nici nu mai știi cum le cheamă. „Pe fondul acestei permanente obsesii, actele, reacțiile lui Manole Crudu capătă înțelesuri tulburătoare". Domnica : ...Și pe tine te doare ceva ? Manole : Nu, nu mă doare nimic. Domnica : Am auzit că ești bolnav. Manole : S-a și dus buhul ? Nu-i adevărat. M-a supărat puțin inima. Acum sînt bine. Dacă te-ngrijești, cu bolile astea de inimă poți trăi încă douăzeci de ani. Tata a murit la nouăzeci și eu n-am decît cincizeci și opt". Unei vechi prietene, venite să-i viziteze la înapoierea lui din străinătate, unde a zăbovit patru ani,

îi face cu insistență propuneri de căsătorie. Aproape o implora, are nevoie de ea, se simte obosit, îmbătrînit, îi e „frică de singurătate și de... (se oprește).“ O tînără fată, Cristina, fiica menajerei, pe care o lăsase, la plecarea în India, „un burduf cu ochi“ și o găsește „ca un fluture ieșit din crisalidă“, îi trezește simțăminte gingașe, nemaiîncercate, prilej pentru dramaturg de a întreprinde, cu precizie și finețe, un studiu psihologic cum, de la Ibrăileanu *(Adela)*, numai G. Călinescu a mai întreprins. Biografia sentimentului e făcută cu mult tact, cu un simț al nuanțelor desăvîrșit. Acesta e, de altfel, partea cea mai rezistentă a piesei. La început, sculptorul nu vede în Cristina altceva decît o „fetiță“, proaspătă bacalaureată, pe care consimte cu un fel de mărinimie senioreală să și-o ia secretară. Curînd devine extrem de sensibil la tot ce e în legătură cu ea și o veche prietenă îi atrage atenția cu o ironie subtilă, de abia insinuată dar și cu strîngere de inimă, că pare ușor schimbat cînd se adresează fetei sau cînd vorbește despre ea. Punînd-o să-i pozeze, maestrul se entuziasmează candid de carnația ca de fruct care dă în copt a secretarei, de linia „pură“, „grațioasă și netă“ a gîtului ei. De la un timp pare a nu-l interesa nimic în afară de Cristina și ideea mamei ei de a o trimite la munte îl înfurie. A preciza natura simțămintelor bătrînului artist pentru tînăra fată, și invers, nu e tocmai simplu. E la amîndoi un joc foarte interesant de stări sufletești, o întrepătrundere complexă de sentimente contradictorii. Cristina este o fată încîntătoare, nebunatică și cam băiețoasă plină de ingenuitate, care se scaldă noaptea în lac și se judecă aspru pentru „gîndurile nerușinate“ ce-i trec uneori prin cap : „Sînt o nebună, un element descompus“, „...știi, Toma, eu cred că sînt o femeie perversă“. Mamă-sa, o năpîrcă lacomă, visează s-o mărite cu sculptorul și face tot ce-i stă în puteri spre a i-o arunca în brațe. Pentru maestru, Cristina are un cult fanatic, Manole Crudu e în ochii ei „luceafărul din poezie“, dar încearcă și tulburări, presupunînd că idolul se gîndește la ea „altfel“. Amestecul de copilărie și feminitate îl tulbură, neîndoios, pe sculptor, care simte la un moment dat că „nu se poate opri“. Nici nu vrea să se oprească : „Nu sînt primul bătrîn nebun“. Ce-l mînă însă spre ea, irezistibil, e mai mult decît o dorință trecătoare : o poruncă a vieții, o nevoie deznădăjduită de a simți că trăiește. „Pentru mine — îi spune Cristinei — tu însemni mai mult decît îți poți închipui, pentru că tu, prezența ta... e viața“. Cu atît mai cumplit e sentimentul înfrîngerii, al sfîrșitului, cînd se crede refuzat de viață. Surprinzîndu-i pe al doilea fiu al său, Toma și pe Cristina îmbrățișați, sculptorul are o ieșire violentă, după care se închide în atelier și zile în șir, lucrează cu dușmănie, nesocotind avertismentul medicului că orice efort îi poate fi fatal. Rezultatul : un grup statuar în piatră, înfățișînd cîțiva bărbați diformi, care — cum zice dada Domnica — „se holbează spăimoși“ la o femeie uriașă, moartă, prăbușită la picioarele lor. Extraordinară ca viziune și execuție, opera aceasta este desmințirea întregii creații anterioare a autorului. Statuia „e dincolo de artă și de omenesc“, „un obiect de panică, o negație palpabilă. Însăși moartea“. Triumf al impulsiilor obscure ! Numai pentru o clipă, însă. Eliberat, o dată cu încheierea lucrării, de teroarea subconștientă ce i-a dictat-o, artistul

Scanned with OKEN Scanner

va triumfa asupra propriei înfăptuiri. Statuia — va zice — nu-i aparține. Nu-l exprimă. „N-am făcut-o eu, Vlad, ci frica mea. Acum, frica asta nu mai e în mine. ci colo, pe soclu, deșuchiată și nerușinată". Și ascultînd cu un surîs de bucurie sunetele grădinii : „Sssst ! Tot ea e mai tare. Tu o auzi ? Vlad : Pe cine ? Manole : (surîzînd) Privighetoarea." Manole Crudu este un meșter a cărui viață dăruită în întregime creației, este un strigăt de biruință a rațiunii asupra tenebrelor, o negare a pulverizării ființei umane, a neantului. Unele meditații din *Moartea unui artist* vor fi reluate în *Omul care și-a pierdut omenia* (1966) al cărei erou se numește tot Manole și a cărei temă e un aliaj între legenda meșterului Manole și mitul lui Faust interpretate în scris.

Principala particularitate a pieselor lui AL. MIRODAN consistă în faptul de a interveni prompt, cu o vervă, un patos și un umor specifice, în dezbateri morale de cea mai acută actualitate. În centrul lor (cu excepția unei : *Celebrul 702*, inspirată din realitățile lumii occidentale) se găsesc eroi care personifică virtuți ale omului contemporan înaintat, exponent al eticii comuniste.

În *Șeful sectorului suflete* de exemplu, Al. Mirodan experimentează o formulă dramatică îndrăzneață, supunînd tehnicii teatrale mijloace ale prozei analitice. Acțiunea se dezvoltă în două planuri : al existenței obiective și al fanteziei și visului. Personajul central e o ființă bovarică. În fața spectatorului evoluează atît ea și anumite personaje din anturajul său, așa cum dramaturgul le-a conceput ca fiind în realitate, cît și o seamă de făpturi create de imaginația eroinei. Contrastele și interferențele între planul obiectiv și acela al subiectivității sugerează zbuciumări, contradicții interioare, eforturi și autodepășiri, aspirații de-a simila idealul realului. Nemulțumită de felul de viață, tînăra femeie ar vrea să trăiască altfel. Cei doi termeni ai conflictului dintre real și posibil iau înfățișarea a doi bărbați, unul în carne și oase, Horațiu, celălalt — produs al închipuirilor Magdalenei. Rezultă o alternare interesantă și adesea un amestec original de dramatic și comic, Magda- și posibil iau înfățișarea a doi bărțai, unul în carne și oase, Horațiu, războindu-se cu fantasma bărbatului ideal, la care năzuiește prietena lui. Înfățișările diferite pe care bărbatul din vis le ia în cursul aparițiilor sale succesive indică evoluția puterii de înțelegere a eroinei, progresele capacității ei de a descoperi idealul în real. La început, Magdalena imaginează posibilitatea unei rezolvări pe cale birocratică a problemelor ei de conștiință, mod de a spune că își reprezintă simplist raporturile dintre individual și social. Apare un personaj ciudat, care se prezintă drept activist al Sfatului popular, avînd răspunderea sectorului... suflete. Șeful sectorului suflete are toate atributele birocratului desăvîrșit, lucrînd cu dosare și rezolvînd orice problemă printr-o rezoluție. Readusă în planul realității, eroina vorbește la telefon cu un vechi prieten, Gore, în trecere prin București. Cînd ancorează din nou în ficțiune, Magdalena îl identifică în straniul Șef pe Gore. Dar, față în față cu ființa reală a prietenului, tînjește după Șeful de vis. Cu alte cuvinte, detestînd pe Horațiu, care confundă iubirea cu orgoliul de a stăpîni, vrînd cu tot dinadinsul să se emancipeze de tirania acestuia, Magdalena nu se poate hotărî să primească iubirea adevărată a lui Gore,

Scanned with OKEN Scanner

mintea ei fiind stăpînită de mirajul unei existențe care să nu semene în nici un fel cu aceea pe care o duce. Pe de altă parte, însă, imaginea Șefului de vis își pierde treptat rigiditățile, dobîndește tot mai accentuate trăsături de om cumsecade, sincer, modest, muncind cu pasiune și abnegație în sectorul ce i s-a încredințat, făcîndu-și din muncă, din efortul de a fi permanent la înălțimea chemării rațiunii și idealul existenței. Văzut astfel Șeful sectorului suflete întruchipează însușirile caracteristice omului de rînd, mare, devine un simbol al umanității socialiste.

Prezent cu cel puțin o piesă nouă în fiecare stagiune, PAUL EVERAC se menține în general cel puțin la nivelul pe care și l-a fixat la debut, cînd nu se ridică deasupra. Dramaturgul explorează medii diverse, înfățișînd cînd scene rurale, cînd cabinetul unui medic, cînd un combinat industrial, cînd o hidrocentrală. Meșteșugul dramatic, vădit îndeosebi în ingeniozitatea unor procedee și în replici de efect, conferă pieselor rezistență pe durata lecturii sau a spectacolului, chiar în cazurile cînd ecoul produs de ele în conștiință se dovedește mai puțin durabil.

Piesele lui sînt adesea axate pe un simbol. Poarta, principal element de decor și punct de reper central în piesa cu același titlu, simbolizează izolarea arogantă, zidul despărțitor dintre bogătași și restul satului, al lumii. Prăbușirea porții marchează sfîrșitul ultimei clase exploatatoare. Avînd un subiect mai curînd de nuvelă țărănească în linia lui Slavici și Rebreanu decît de dramă, *Poarta* (1958) dezvăluie epilogul unei ascensiuni economice realizate prin mijloace inavuabile.

În celelalte piese dramaturgul surprinde înfruntări între concepții de viață înaintate și inerția individualismului. În timp ce la combinatul dintr-un oraș industrial se dă cu înfrigurare luptă pentru producerea de cox românesc, unii oameni, rupți de frămîntările obștești, visează evadări romantice. Ce ține treaz aici în *Ferestre deschise* (1960) interesul cititorului și spectatorului e impresia de viață clocotitoare pe care scrierea izbutește s-o sugereze. Piesa e concepută ca un fel de reportaj cinematografic, foarte dinamic, în care „ferestrele deschise" ale apartamentelor dintr-un bloc muncitoresc, luminate simultan, cu aducere în prim-plan cînd a scenelor petrecute în unul din ele, cînd a celor desfășurate în altul, simbolizează viața largă, comunicarea dintre suflete, fără reticență.

În *Explozie întîrziată* (1958) problema racordării aspirațiilor personale cu existența colectivă e dezbătută prin confruntarea a două moduri de viață : al unui medic filistinizat și al unui inginer, fost ilegalist, pentru care a trăi înseamnă a te dărui, a contribui la mersul înainte al societății.

În *Ștafeta nevăzută* eroii, muncitori și comuniști cu munci de răspundere într-o fabrică nouă, au sentimentul, rostit de directorul Dobrian, de a fi „cu toții într-un fel de ștafetă nevăzută, care face o cursă lungă, unică în istorie". De unde conștiința răspunderii nu numai pentru bunul mers al întreprinderii și pentru coeziunea colectivului dar și pentru dreapta apreciere a muncii și în general a conduitei fiecărui om.

Prin creațiile cele mai noi ale dramaturgiei se numără și grupajul de trei piese într-un act Contrapuncte, în care un mit antic, unul fol-

Scanned with OKEN Scanner

cloric și unul istoric național sînt interpretate din perspectivă modernă. Răsturnînd conceptul grec de destin, prima înfățișîndu-l pe Oreste capturat de ostașii regelui Toas și sacrificat Dianei, împreună cu nedespărțitul său prieten Pilade, de către însăși sora lui, ajunsă preoteasă a crudei zeițe. Culmea absurdului tragic, Ifigenia își trimite fratele la moarte (nerecunoscîndu-l, luîndu-l drept un străin) tocmai în momentul cînd, mistuită de dorul lui Oreste și de cei de acasă, cere regelui îngăduința de a se înapoia la Mycenae, patria ei. În *Ana*, a treia piesă, scriitorul, modificînd legenda, ni-l arată pe meșterul Manole renunțînd la decizia de a-și zidi soția, mod de a spune că în înfruntarea dintre voința de creație, ce nu se poate realiza decît cu prețul unei cruzimi, și simțirea omenească, învinge aceasta din urmă. Ana cere ea însăși să fie jertfită idealului de creație. Motivarea psihologică a unei asemenea atitudini rămîne precară. Superioară prin autenticitatea umană, prin tensiunea dramatică este piesa *Urme pe zăpadă*, ce înfățișează prinderea lui Horea și Cloșca. Explicația actului penibil al celor ce și-au vîndut foștii conducători e subtilă și convingătoare. Abrutizați de sărăcie, consătenii lui Horea, unii dintre ei rude apropiate cu „crăișorul", își spun că acesta tot va fi prins, împreună cu Cloșca, și omorît, astfel încît a-l da cu o clipă mai devreme în mîinile autorităților nu înseamnă decît a împlini un destin implacabil. E, desigur, un mod jalnic de a judeca, și el indică măsura suferinței îndurate de fiii munților, robi pe propriile lor plaiuri. În cuprinsul piesei Horia și Cloșca dobîndesc o măreție pe cît de nespectaculară pe atît de autentică. Înțelepciunea celui dintîi, resemnarea lui calmă, înțelegătoare, dîrzenia celui de al doilea fac din căpeteniile moților adevărați eroi și oameni adevărați, în același timp.

(D. MICU)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

CRITICA

G. CĂLINESCU

Personalitate excepțională, G. Călinescu (1899—1965) s-a afirmat aproape în egală măsură în roman, în poezia, în teatru și în critică. Vom examina pe rînd aceste sectoare ale operei.

Se știe părerea lui G. Călinescu despre roman : „Viața geniului în genere este fără interes tipologic. Pentru romancier, existența lui Popescu, împiegat C.F.R. care visează să iasă din mizeria lui provincială și să ajungă într-o stație mai mare, tulburîndu-și tihna familială, e mult mai adîncă decît viața lui Eminescu". Însă în *Bietul Ioanide* eroul principal este tocmai geniul, individual excepțional, creatorul. Contradicție ? Desigur, dacă admitem opinia despre roman a lui Călinescu. De vină este și limbajul critic : se vorbește despre „drama" lui Ioanide, al cărui „portret moral" a devenit o obișnuință, despre „personaje", caracterizate de cineva pe un spațiu enorm, despre satiră socială, despre romanul unei epoci istorice determinate. Autorul însuși socotește că „tema esențială interioară" este erotică, gîndind o paralelă cu *Enigma Otiliei* și văzînd în Tudorel pe Felix, în Ioanide pe Pascalopol, în Pica pe Otilia, ceea ce, în definitiv, e foarte interesant. „Am vrut să fac un roman de analiză... palpitant", adaugă el. Pe scunt, *Bietul Ioanide* poate fi un roman pentru noi care n-avem superstiția realismului prozei, nu însă pentru G. Călinescu pentru care „un roman e o scriere tipic realistă". *Bietul Ioanide* nu înfățișează „viața vie și imediată", concretă, inextricabilă, rămînînd în planul ideii ; nu conține tipuri, ci simple ipoteze umane, nu studiază „omul comun", căci „aproape toți eroii au o concepție despre univers".

Acum, nu este cu totul exact nici că *Bietul Ioanide* pune în centru condiția creatorului mai nimerit ar fi să vorbim de condiția creației.

Pentru că nu ne interesează atît felul în care artistul se împacă cu lumea, cît felul în care el rezistă lumii, nu cum trăieşte, ci cum nu moare. Adevărata neliniște a lui Ioanide este moartea, de loc viața, față de care e indiferent și detașat. Romanul unui artist nu ne tulbură dacă este social — ce temă uzată este aceea a incompatibilității geniului cu lumea ! — ci dacă este filozofic, dacă ignoră destinul lumesc al creatorului şi-i dezvăluie puterea prin care el triumfă asupra efemerului, asupra morții. În acest punct, romanul artistului devine „biografia" operei lui, singura biografie valabilă în absolut. Ceea ce ni se prezintă de obicei ca biografie astăzi este o culegere fără sens de împrejurări exterioare, avînd în vedere pe om, nu pe artist. „O carte, a replicat Proust lui Sainte-Beuve, este produsul altui eu decît acela pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre". Poetul şi artistul îşi pun viața în perspectiva a ceva care o transcede, ei nu trăiesc o viață pentru viață, ci o viață pentru creație. Trebuie să admitem că viața nu numai nu explică opera, dar nici măcar n-o premerge totdeauna. Opera există virtual înaintea vieții. Spune tot Proust :"... nu sîntem de loc liberi în fața operei de artă, n-o facem după bunul nostru plac pentru că ea, preexistînd în noi, în acelaşi timp necesară şi ascunsă, trebuie s-o descoperim așa cum am descoperi o lege a naturii". La ce ne-ar servi, în acest caz, să dezvăluim în creator pe omul normal, existența lui cea de toate zilele ? Cînd, dimpotrivă, singurul lucru pe care-l putem face cu folos este să dezvăluim în omul normal pe creator, nu să vorbim limbajul vieții, de care cel care trăieşte este el însuşi conştient, dar limbajul destinului care rămîne totdeauna necunoscut celui care trăieşte. Opera este aceea care-şi aruncă umbra ei din altă lume asupra vieții : biografia adevărată constă în descoperirea filfîirilor neliniştitoare ale destinului deasupra unei existențe de creator. Pentru noi, care o privim prin această prismă, viața autorului nu mai poate fi o succesiune de evenimente întîmplătoare : întîmplările se dovedesc necesități. Existența creatorului conține în ea fatalitatea, implacabilul, așa cum existența lui Oedip nu poate avea altă desfăşurare decît are. Semnificația unei existențe de creator se dezvăluie în prezența creației. De aceea, întrebarea, Călinescu n-o adresează creatorului, ci creației.

Romanul a fost prea des analizat pe cea dintîi latură, care nu e absentă, dar e secundară. S-a semnalat necontenit invidia cu care Pomponescu urmăreşte pe Ioanide ; apoi nesiguranța istorică, lipsa de condiții prielnice pentru marea construcție ; în fine, pierderea copiilor de către arhitect, ca un fel de pedeapsă pentru olimpianismul lui pedagogic. Dar nici una din aceste împrejurări n-a oprit pe Ioanide să construiască, iar moartea copiilor nu i-a deşteptat sentimentul patern. Omeneşte, Ioanide nu e zguduit cît ar fi fost firesc (şi s-au găsit unii să se mire). Dar arhitectul spune singur despre biserica pe care a înălțat-o : „Biserica asta severă este pentru mine un fel de Curte-de-Argeş în care am zidit umbra a doi copii. Sînt un Meşter Manole dublu". Pentru că ceea ce contează mereu nu e procreația, ci creația, nu viața e înfruntată, ci moartea, neantul. Din acelaşi unghi prea sociologic a fost observată şi lumea în mijlocul căreia trăieşte Ioanide. Hagienuş, Sufleţel, Conțescu şi ceilalți au devenit niște oarecari intelectuali arivişti,

lacomi de avere, filistini nevertebrați, cînd, în fond, importantă e ideea pe care o întrupează.

Să spunem deschis : *Bietul Ioanide* nu e un roman social, nu e romanul unei epoci istorice, dar o scriere cu caracter abstract, un fel de „conte philosophique", în care nu există personaje cu suflet complex, ci pure ipoteze morale sau spirituale, în care singurul plan adevărat este acela al ideii. Conținutul adînc al romanului este unul de idei. Eroii, împrejurările, raporturile lor nu sînt, ci *ilustrează* realitatea cărții este interioară și abstractă, proiectată în umbrele chinezești ale unui mare spectacol. Nu ne întrebăm dacă Ioanide e consecvent ori nu psihologic, dacă autorul îl privește cu obiectivitate sau îl idealizează, dacă e moral sau imoral : ne întrebăm cum se reflectă în el condiția artistului. El nu cunoaște altă dramă, decît pe aceea a creației, nu-l atinge esențial, decît o neliniște : neliniștea dacă ceea ce construiește poate învinge neantul. Din toate priveliștile lumii una singură stă pururi în fața conștiinței lui Ioanide : „antinomia construcției umană-eroziune a universului", cum zice G. Călinescu. Dacă ar gîndi în versuri, Ioanide ar spune cam așa : „Cînd mi-e teamă ca Siriu să nu explodeze / Și să nu-nghețe soarele, e greu să dureze / Niște foi de hîrtie în mileniul celălalt, / Ca munții de cremene și de bazalt / Dar ăsta-i unicul meu document, printr-un vers / Dovedesc că am existat cîndva în univers..." Ioanide nu are o dilemă, ci o întrebare. Lui îi e indiferentă lumea, îl reține doar ideea pe care lumea o exemplifică : moartea. Societățile omenești se destramă și mor, indivizii cunosc o involuție biologică de neoprit. Nu din punct de vedere politic e tulburat Ioanide de încetarea epocii euforice (cu vorbele lui Pomponescu), de intrare într-un ciclu de convulsii istorice. Fenomenul e o altă față a îmbătrînirii indivizilor și Ioanide meditează la posibilitatea nemuririi cînd instituțiile umane se schimbă, cînd toți cei din jurul lui îmbătrînesc. Cum se explică seninătatea lui finală (în care aceeași mentalitate îngustă a criticii a văzut o formă filistină, de acceptare ?) Ioanide s-a edificat : el a anchetat, cînd n-a înțeles. Acum, știe de ce au murit Tudorel și Pica. Catedrala — opera care, simbolic, rezumă toate eforturile lui — este terminată. În acest moment, Ioanide încetează să mai existe, el trece în eternitate, prin opera lui Ceea ce prietenii văd — căci casa arhitectului stă acum deschisă tuturor, ca un muzeu — nu e Ioanide, ci amintirea lui. Lor, care fac politică și citesc gazetele, care așteaptă războiul și se neliniștesc de soarta comerțului lor care îmbătrînesc și mor, Ioanide li se înfățișează ca un zeu invulnerabil care a sorbit din apa vieții veșnice.

Cine sînt, pe de-o parte, Hagienuș, Sufletel etc... pe de alta, Tudorel și Gavrilcea ? Întîi simbolizează forma sterilă a intelectualității incapabilă de a urca în creație. Ei sînt, toți, oameni de cultură fină, adevărată, erudiți, în alte cuvinte, colecționari de idei. Ei nu trăiesc ideile, ci le strîng, transformîndu-le în obiecte, clasificîndu-le, depozitîndu-le. Înconjurați de aceste obiecte-idei ei își pierd treptat personalitatea, devin ei înșiși obiecte, cad într-o existență automatică. Nu este o alienare socială, ci una spirituală. Omul învinge neantul populîndu-l de creațiile lui ; moartea este teribilă ca absență a omului, a puterii lui creatoare. Cînd însă omul nu folosește geniul lui pentru a trans-

Scanned with OKEN Scanner

forma cunoașterea universului într-o posesiune, ci se lasă posedat de univers, el e anulat ca om. Creația înseamnă a descoperi prezența unui sens uman chiar și în moarte ; erudiție înseamnă a accepta lipsa de orice sens a vieții. Creația și erudiția nu se opun totuși ; lui Hagienuș nu i se opune Ioanide, ci Gavrilcea sau Tudorel. Aceștia înlocuiesc sterilitatea intelectuală cu fapta, cu trăirea ; ei nu colecționează ideile, ci le trăiesc, Gavrilcea este elimniat din seminarul teologic, pentru că pretindea viitorilor preoți să fie mistici, apoi, din școala militară, pentru că predica soldaților eroismul ! Pe el nu-l interesează teologia ca o știință moartă ci ca fundament pentnu un mod de a fi ; în soldați nu vede niște funcționari ai ideii de patriotism, ci niște patrioți în stare să moară pentru ideea lor. Gavrilcea ca și Tudorel sînt fanaticii ideii, prețuind tensiunea spiritului mai mult decît cunoștința, întrebarea mai mult decît răspunsul. Aceste trei tipuri de intelectuali sînt universale : Ioanide e creatorul clasic, Hagienuș e profesorul, eruditul, Gavrilcea e filozoful neliniștii existențiale (e vorba de personajul din „Bietul Ioanide", personajul cu același nume din „Scrinul negru" fiind cu mult mai puțin o „idee" și mai mult un individ determinat istoric). Conștiința antinomiei construcției — eroziune nu-l împiedică pe Ioanide să construiască ; lui Hagienuș îi e suficient trecutul, ceea ce a fost construit, el fiind incapabil să adauge ceva, lăsîndu-se transformat el însuși prin pasivitate în obiect ; Gavrilcea respinge umbra strivitoare a trecutului mort, alegînd prezentul pur, dar fapta lui este cea mai supusă eroiune. Timpul lui Ioanide este eternitatea, al lui Hagienuș trecutul, al lui Gavrilcea prezentul.

Desigur, romanul este și mai mult și mai puțin decît acest conținut ideatic. În primul rînd, pentru că G. Călinescu însuși are față de eroii lui o atitudine ambiguă. Pentru mine, Tudorel sau Gavrilcea simbolizează ideea de trăire spirituală ; pentru alții ei nu sînt decît niște aventurieri politici. Pentru mine, Hagienuș e o posibilitate de a fi în plan intelectual ; pentru alții el e un filistin și la urmă un nebun. Ioanide însuși pare multora inconsecvent, contrastant, dezbinat lăuntric între seninătatea lui Șun și slăbiciunile omului. Pentru mine el e numai „icoana veșniciei", „nu iubește, nu urăște, nu dorește, nu lovește". urmînd „riturile, precum soarele merge de la răsărit la apus". Amîndouă cerințele se justifică însă în roman. Cauza este că autorul face o carte care nu e nici roman realist, nici „conte philosophique", dar și una și alta. Într-o poveste filozofică, Tudorel ar fi rămas la ideea faptei, într-un roman ar fi fost un criminal de rînd. În *Bietul Ioanide* lucrurile se confundă, atitudinea spirituală cu acțiunea reală, ideea trăirii absolute cu trăirea. Călinescu se leagănă cu candoare în convingerea că *Bietul Ioanide* e o scriere realistă, că personajele există în plan psihologic. Dar tocmai sub acest raport romanul e insuficient : tot ce, într-o poveste filozofică, decurge dintr-o necesitate precisă, apare neverosimul într-un roman obișnuit. Cea dintîi trăiește într-o convenție, cel de al doilea într-o realitate. Deosebirea mai profundă trebuie căutată în raportul — nu teoretic, nu evident — al creatorului față de creația experiență la idee, el nu e niciodată așa de stăpînit de lumea pe care a trăi înseamnă a crea. O atitudine este existențială, alta estetică.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu intră în ultima categorie. *Bietul Ioanide* nu dublul fictiv al autorului, în stare să-l anuleze, să-i ia locul : el există doar în legătură cu autorul. Romanul nu există decît în măsura în care există un autor și personajele se însufleţesc numai prin mîna care le mișcă. Autorul alege el însuși măștile actorilor, le caută poziția în scenă, gestul, el e regizor tiranic al spectacolului. Plăcerea regiei este mai importantă subiectiv decît aceea ce se întîmplă de fapt. G. Călinescu nu ridică o experienţă la idee el nu e niciodată așa de stăpînit de lumea pe care o creează încît să participe, firesc la mișcarea ei, să se lase tîrît de ea ; dimpotrivă, el ilustrează o idee printr-o experienţă și se află necontenit vis-a-vis de această lume, stăpînind-o el. Această bucurie a actului în care ideile capătă viaţa unor experienţe concrete este, prin natură, antidramatică, pentru că dramatismul în artă e o formă a uitării de sine. Conștiinţa literaturii dublează în *Bietul Ioanide* literatura, meditaţia asupra literaturii însoţește ca o umbră literatura. Ceea ce s-a analizat drept comicul poeziei lui Călinescu este, în fond, ironia, distanţa care separă pe creator de creaţia lui. Dacă s-ar lăsa premers, atras de această creaţie într-o aventură imprevizibilă, creatorul n-ar fi liber să-și aleagă mijloacele ; în *Bietul Ioanide* el este însă liber și le alege.

Un gust extraordinar pentru monumental, pentru grandios, pentru enorm, străbate toată opera lui G. Călinescu. În *Cartea nunţii* vedem chiar de la început niște cîmpii oceanice, pe care aleargă turme de tufe fumurii, iar rarii copaci dau aspect idilic, apoi o cavalcadă de valuri, rîpe, mine, pîlnii cotropite de arbuști, în fine aerul transparent din apropierea munţilor și culmile aci pleșuve, aci împădurite, ondulînd gigantic faţa solului. Un Bărăgan enorm, cu cirezi geologice, plin de milioane de lăcuste care sar ca stropii de noroi, cu cumpene de fîntîni veghind marile depărtări, în care un ciclop mînă din urmă un cal gigantic, iar hergheliile par aglutinări de pămînt negru, gros, găsim în *Enigma Otiliei*. Poeziile cîntă marile elemente ale universului, soarele, focul, apa, metalele, marea. Poetul laudă materia, însă materia colorată, spectacolul sublim al cascadelor, al vulcanilor, canonada tăierii brazilor, animalele gregare, ieșite uriașe din pămînt, elefanţii, bivolii, rinocerii, sînt slăvite păsările de care „se-ntunecă cerul", balta ce „se umple de peşte", „întinsele puste", „măreţele fluvii", mirosul de cherestea, mai suav decît orice parfum. În *Scrinul negru* Hagienuș, care se crede Alexandru Macedon, își scrie o autobiografie fantastică, plină de toate spaţiile enorme ale Asiei, de mari bătălii, de petreceri șardanapalice. Francisco Oster o duce pe Caty într-un castel cu săli infinite, cu tavane cît cerul, susţinute de zeci de coloane, împrejmuit în afară de grădini întinse în care se răsfaţă orgiac o vegetaţie tropicală. În *pampa* argentiniană îi arată ochiului uimit zări fără capăt, goale, de o solitudine absolută, geologică, umplute la un semn de spuzeala neverosimilă a hergheliilor. Nunta lui Gavrilcea are loc în hrube, luminate cu false lumînări și la urmă cu făclii ţinute în mînă. În munţi fugit de pedeapsă, după niște fapte detestabile, celălalt Gavrilcea trăiește robinsonian, vînînd cu arcul mari vulturi, căprioare, locuiește într-o peșteră, în stîncă, în al cărui tavan fiind împletite rădăcinile brazilor de deasupra, aude o muzică grandioasă transmisă prin fibrele lemnoase la fiecare clătinare a coroanei. Talciocul e descris cu plăcerea forfotirii miilor

Scanned with OKEN Scanner

de oameni, ca rîmele, într-o groapă colosală. Dar nu numai poeziile şi romanele mărturisesc această propensiune pentru grandios. Criticul înregistrează cu repeziciune emoţiile în faşa imensităţii scitice ale lui Eminescu sau Sadoveanu, marile reprezentaţii macedonskiene, groaza de boreal şi de enorm a lui Alecsandri, cîte-o intuiţie a pustei prăfoase la D. Zamfirescu. Să se observe apoi plăcerea cu care e reţinută prezenţa, în poezie, a marilor animale, a cirezilor (într-un studiu de neuitat despre simbolurile poetice, G. Călinescu teoretiza chiar valoarea acelora pentru poezie). Criticul, ca şi scriitorul, între care de altfel deosebirea e numai de prejudecată a speciilor, e înfiorat de natura monumentală, de intuirea marilor spectacole ale universului.

Acestui gust pentru grandios trebuie să-i adăugăm imaginaţia rabelaisiană a lui G. Călinescu. Fascinat de muzica uriaşă a cascadelor, de sălbăticia stîncilor solitare, de măreţia geologică a cirezilor de cîmpuri infinite, el el, pe de altă parte, atent şi la pulsaţia normală a vieţii, la diurn, la banal. Însă particularitatea e şi aici proiectarea în fabulos. Ca Rabelais, ca Cervantes, G. Călinescu vede numaidecît aspectul ce poate fi îngroşat în realitatea cea mai terestră, dilatînd colosal faptul mărunt, biografia ştearsă, viţiul aparent inofensiv. Mai ales tipurile sînt privite cu aceşti ochelari măritori, exagerîndu-se detaliile pînă la grotesc sau la sublim. Tot ce rămîne într-o imaginaţie medie, tot ce nu poate fi contemplat pe o dimensiune ieşită din obişnuit, e fără interes. Într-o mai veche „cronică a optimistului", scriitorul însuşi explică : „Lucrînd cu tipuri, marile opere sînt caracterizate printr-un anume soi de schematism, de care se sperie cei care fac critica cerebrală, să zicem mai bine printr-o anume transluciditate şi lipsa de mister, prin claritate. Şi unde este schemă este şi şarjă. Aceasta însă e definiţia cea mai bună pentru Caragiale şi nu trebuie să surprindă că din familia lui Caţavencu, a lui Mitică, fac parte Stănică Raţiu, Gaittany, Pomponescu, Sufleţel, Gulimănescu şi alţii. Sufleţel, de exemplu, e laş, nu prost, în definitiv un intelectual speriat de revoluţia socialistă şi încercînd să se acomodeze mecanic, fără înţelegerea proceselor. Autorul îl pune însă într-o lumină necruţătoare în care Sufleţel pare un animal bizar, bolnav de frică. Are un baston în care a vîrît pietre scumpe şi de care nu se desparte nici o clipă. Interpelat de cineva asupra unei cheltuieli cam exagerate, Sufleţel intră în panică şi perorează prosteşte : „Ce, zice el, bijuteriile sînt numai pentru burghezo-moşierime şi pentru infamii imperialişti ? Acum mai răsuflăm şi noi, oamenii muncii. În era comunistă orice muncitoare se va găti cu nestimate şi cu şiraguri de mărgele : dat digitis gemmas : longoque monilia collo...". Vizitat de urmăritul Gavrilcea tremură groaznic sub privirile banditului, apoi cade pe scări leşinat strigînd : „Săriţi, reacţiunea" ! Mareşalul Cornescu, mai mult din comoditate şi din lipsa deprinderii de a face efort, decît din instinct aristocratic, preferă să cerşească în loc să cîştige banii prin muncă. Însă pentru a avea succes aplică o tactică a mulţumirilor superlative : „Un ou proaspăt căpătat de la vreo vecină îl făcea să cadă în extaz. Îl ridica spre soare, îl ţinea în palmă examinîndu-l uimit, precum Hamlet ţeasta lui Yorick, şi dacă dăruitoarea era tînără, o săruta patern pe frunte". Gulimănescu achiziţionează şi el, sub imperiul spaimei de ziua de mîine, fel de fel de lucruri netrebuitoare, împănîndu-şi casa cu ele. Dacă musafirii stau pe canapea, multele ceasuri ţîrîie polifonic ca greierii. Chiar ideea de a

Scanned with OKEN Scanner

înfățișa exemplare din cea mai înaltă aristocrație ajunse în stare de totală decădere materială ține de același gust pentru contrastul izbitor. Adoptînd o perspectivă clasică asupra materialului uman („clasicul începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită" fiind „edificat asupra categoriilor morale ale umanității" — explică G. Călinescu), scriitorul merge de fapt în tradiția lui Cervantes și a lui Rabelais. Interesul pentru exagerare, pentru caricatura hiperbolică, pentru supralicitarea extremă a personajului „studiat" vin de aici. În paginile, să zicem, obiective, G. Călinescu se mișcă vădit stingherit (construcțiile conduse de Ioanide cu colaborarea unor tineri ingineri și muncitori), însă acolo unde poate îngroșa, acolo unde poate împinge în fabulos contururile, rezultatele sînt remarcabile. Falsa înmormîntare a Hangerlioaichii, autobiografia halucinantă a lui Hagienuș, convoiul care duce pe Caty la cimitir, bătaia dintre Ciocîrlan, ministru plenipotențiar, și Tilibiliu, în saloanele legației române de la Buenos Aires, consfătuirile secrete din podul Hangerlioaichii, nunta fastuoasă a lui Gavrilcea, toate acestea duc la Don Quijote și la Rabelais prin semnificația extraordinară pe care o dă exagerarea.

Absolut derutant, în fine, este „clasicismul" metodei lui G. Călinescu. Dacă pentru poet, universul, văzut colosal și cîntat sub raport categorial (peste tot descripția e aparentă, poetul intuind sub peisaj esențe eterne) e un spectacol sublim pentru prozator, natura umană este de asemenea un *spectacol*. G. Călinescu regizează, cu fantezie extraordinară și cu voluptăți erudite, spectacole în care-și aruncă personajele, rămînînd apoi în umbra sălii spre a contempla și dirija. Ca Balzac, G. Călinescu face studiu caracterologic. Introduce personajul în scenă, îi face portretul, marcînd antecedentele și folosind pentru asta tot ce poate fi folosit: preocupările insului, casa, ticurile, chiar și cele verbale, corespondența, referințele. Studiul e făcut cu aparențe științifice, autorul clasifică, opune, revine cu considerații eseistice. Ioanide găsește scrisorile Catyei în scrin, conversează cu Madam Farfara, ia indirect relații despre Caty, cunoaște cercul în care aceasta se mișcase. În fond, nu alta e metoda din acea vastă operă de artă care e *Istoria literaturii române*. Folosind, ca Sainte-Beuve, personaje reale, istorice, adică scriitori, G. Călinescu face un întins studiu moral-psihologic. În romane, pe de altă parte, se simte detașarea autorului de personajele create. Vorbind odată despre Balzac, G. Călinescu observa, ca o condiție a creației obiective la acesta, putința de a trăi în fiecare din eroii săi, de a fi pe rînd vițios și virtuos, avar și generos, nobil, plebeu, rege și prostituată. Acest aspect desparte pe G. Călinescu de Balzac. G. Călinescu nu intră niciodată în eroii săi, preferînd să pună o distanță, de la care să-i contemple, nu fără maliție ascunsă. Mai puțin retrăind dramele morale ale eroilor săi și mai mult privind lumea ca un spectacol, autorul *Scrinului negru* nu e prin asta un creator neinteresant. Ceea ce la Balzac e numai aparență de studiu tipologic, e realmente „studiu" la G. Călinescu. Așa se explică latura intelectuală adîncă, livrescul de substanță, al romanelor călinesciene (perspectivele se amestecă, operele critice aducînd creație umană iar cele propriu-zis literare — detașare critică). Privind lumea ca pe o imensă scenă, G. Călinescu se complace în a crea după gustul său ființe fantastice, de a le arunca

Scanned with OKEN Scanner

apoi în evenimentele cele mai curioase, de a demonta mecanisme, împingînd curiozitatea la maximum, iritînd, procurînd deliciile cele mai subtile, și mereu cu zîmbetul malițios ascuns la demiurgului care știe totul dinainte (de aici și plăcerea parodiei ; multe din procedeele folosite de G. Călinescu primesc un sens subtil parodic : anume tehnici ale romanului negru, momente curat polițiste, care au derutat pe cercetători). Rezultă o diversitate surprinzătoare de unghiuri, din care personajul e contemplat minuțios, întors pe toate fețele, judecat. De exemplu : Caty Ciocîrlan (al cărei destin reprezintă partea cea mai consistentă epic a acestui roman așa de puțin epic în fundamentul lui), Caty, nevasta ministrului plenipotențiar Gigi Ciocîrlan, iubită nebunește de bancherul argentinian Francisco Oster, este în definitiv acea Otilie pe care Felix o vede cu stupoare în fotografia arătată de Pescalopol în tren : „După cîteva vorbe banale, moșierul scoase din buzunar o fotografie care înfățișa o doamnă foarte picantă, gen actriță întreținută și un bărbat exotic, cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Buenos-Aires. „Nu știi cine e ?“ întrebă Pascalopol pe nedumeritul Felic... „Otilia !“ Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia era frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine, feminină stingea totul“. Caty, nu fusese mai puțin o fată nebunatică și incertă. Sensibilitatea erotică precoce, avea la pubertate, plăceri curioase, lăsîndu-se zgîriată pe obraz de crengile pomilor, adorînd valurile, soarele, nisipul arzător și sărutînd pe băieți după ureche. Frey Tilibiliu cel parfumat o dezgusta prin lipsă de „miros natural“. Avea drăgălășenii de fată nebună ca Otilia întrebînd o dată pe gravul monsenior de Băleanu cu ce parfum dă, însă ca femeie e mai decisă (și prin asta mai puțin misterioasă ca Otilia), lămurindu-se repede că excită pe bărbați. Ca și Otilia, are oroare de „urîtul vieții“, visîndu-se pe insula lui Paul și Virginia sau pe plaje exoti, dansînd sub lună. Îi place luxul, strălucirea exterioară (văzînd uniforma de consilier de legație a lui Ciocîrlan cade în extaz). Această primă imagine a Catyei-Otilia rezultă din scrisorile găsite de Ioanide în scrin. Altă Caty e aproape deodată femeia matură, întrepridă, cîștigînd procese de moștenire și administrînd magistral moșii. E însă fermecătoare uluind pe Oster și tulburînd pe toți bărbații. Femeile o detestă în taină. Această secretă atracție a personajului dispare însă cu totul în a treia imagine, aceea pe care o găsim în scrisorile către Remus Gavrilcea. Caty apare ca o femeie aproape vulgară, gratulîndu-l pe maior cu apelative idioate. O lumină mai crudă aruncă asupra Catyei comentariile doamnei Farfara către Ioanide : „... n-avea cultul omului mare, se entuziasma de poziția socială a bărbaților, era o snoabă. Voia să primească omagii, însă nu dădea nimic din sufletul ei. De aceea a iubit tot bărbați care-i erau inferiori“. În fine, ultima Caty e aceea sub iminența bătrîneții și a bolii. Cu memoria tipică a femeilor odată frumoase, Caty își retrăiește anii cei mai strălucitori privindu-și rochiile, pantofii, lucrurile. O rochie îi amintește pe Oster, alta, nunta cu Ciocîrlan. Într-un pantof găsește puțin nisip de pe plaja de la Biaritz, altul e cu vîrful decolorat de un val, dintr-o plimbare pe malul Pacificului, cu Oster, la Valparaiso.

Scanned with OKEN Scanner

Propensiunea spre grandios, spre colosal, plăcerea rabelaisiană a exagerării enorme, viziunea lumii ca spectacol, maliția erudită a „studiului" caracterologic — acestea ni se par însușirile fundamentale ale *Scrinului negru*.

Piesele de teatru ale lui G. Călinescu (republicate în volumul al noulea din seria de *Opere*) sînt niște jocuri superioare, de idei și de cuvinte, cîteodată cu un sens ascuns, de multe ori urmărind numai delectarea spiritului. Este evident în aceste piese un lucru pe care-l știam încă înainte de a le fi citit (acum cîțiva ani) : că G. Călinescu iubea *jocul*, sub toate formele sale, înțelegînd prin joc mai multe lucruri, jocul propriu-zis, copilăresc, dansul, spectacolul de pantomimă, și de balet și chiar anecdota, vorba de spirit. Printre cronicile mizantropului se găsesc cîteva consacrate acestei chestiuni „neserioase". Împrumut termenul din titlul unei cronici *(Neseriozitate)* publicată în *Națiunea* din 1947, în care G. Călinescu extrage șapte anecdote din *Victime du despotisme théocratique* a lui Helvétius (operă cenzurată și arsă la vremea ei, redescoperită în timpul Revoluției franceze) și adaugă un comentariu pe marginea lor. „Eu sînt progresist — zice Călinescu — și mă hrănesc cu astfel de lucruri ca *un véritable ami du bon sens* (...) Citesc cărți și-mi susțin moralul prin anecdote spuse de un om de spirit, care detesta gravitatea ca fiind pricină de intoleranță și visa chiar o religie „veselă" ( ), care ar arăta o nobilă încredere în bunătatea ființei supreme. Părerea mea bine cumpănită este că *a fi prea serios e neserios*". Într-o altă cronică, *Smeul*, din 1947, susține că jocul copiilor are, pentru omul matur, o semnificație mai largă și-și mărturisește imensa plăcere de a se juca.

Urmările acestui fel de a privi lucrurile se văd în toată opera lui G. Călinescu, în romane, în poezie, în studii critice, în teatru. Exemple ? Nenumărate. Nu este personaj care să nu se joace din cînd în cînd, arhitectul Ioanide fiind doar cel mai caracteristic. În parte, vocația lui de a construi implică gratuitatea, adică jocul. Pot da și un exemplu total diferit. Criticul tratează într-un capitol tehnica, limba, poeziei lui Eminescu și încheie cu vorbele : „Dacă acum (...) ne punem întrebarea : ce utilitate are o astfel de cercetare (...), se cade să răspundem cu toată sinceritatea : aproape nici una. Școala o cere și trebuie dovedită sterilitatea ei prin ea însăși". Este tot un exemplu de joc — jocul critic.

Revenind la teatru, aici problema se pune în același fel, dar poate mai accentuat decît aiurea. De altminteri, teatrul și poezia par, dintre genurile frecventate de G. Călinescu, cele mai puțin „serioase". Poezia lui e poezie pe temă : ilustrează cazuri, poziții lirice. Poetul se joacă, nu fără inefabil lirism adesea, să experimenteze o idee ori un motiv. Rochia de moar e o capodoperă de joc, în acest sens. Toate piesele au un caracter asemănător. De unde tehnica lor, în mare parte, comună : între parodie, imitare și parafrază, e loc pentru toate felurile de procedee ale jocului. *Phedra* e subsintitulată „teatru abstracționist" și „parodie" *Napoleon și Sfînta Elena* ori *Despre mînie* sînt, din nou, exemple de glume dramatice, superioare prin sens *Irod Impărat* și *Brezovia* refac motive de teatru popular ritual. *Tragedia Regelui Otakar și a Prințului Dalibov* se subintitulează „teatru de păpuși". Ceea ce contează nu e.

firește, subiectul (convențional sau facil) ci ceremonialul dramatic pe care G. Călinescu îl propune. Personajele pieselor lui dansează și vorbesc în versuri, cîntă sau se dau peste cap, ca și cum ar avea, fără excepție, plăcerea de a se copilări la nesfîrșit. Pe o idee mai adîncă *Șun* nu este altceva decît tot un spectacol, un poem de ceremonii delicate și fermecătoare, adică la urma urmelor un joc superior.

Puțini mai știu astăzi că G. Călinescu a debutat ca poet, în 1926, la *Universul literar*, autorul însuși simulînd dezinteres față de producțiile poetice mai vechi („poezii improvizate"), din care a ales numai unsprezece pentru volumul dat la iveală abia în 1937. (Poesii, Cultura Națională), „Gîndul versificatorului — se explică ulterior G. Călinescu — a fost să-și facă un program pentru o lirică încă tăinuită, sugerîndu-l numai, chiar și prin compunerea grafică a volumului". Indiferent de aceste intenții, volumul era remarcabil, trecut prea ușor cu vederea de o critică inertă, care, după ce fusese silită să accepte în criticul Călinescu (autor al unei Vieți a lui Mihai Eminescu) și un romancier la fel de adînc, refuza acum să-și întindă cîmpul înțelegerii asupra noului domeniu. E iarăși curios cum ori de cîte ori s-a vorbit despre poezia lui G. Călinescu, discuția s-a rotit neproductivă în jurul unei observații deloc subtile : poetul e un temoerament romantic cu ținută clasică. De altfel, Călinescu însuși a alimentat această opinie, lăsînd, de pildă, să se ghicească, în *Neoromantică*, un program. Peste tot în poezii se face caz de impetuozitate temperamentală („În mine dogorește un sîmbure de foc, / Asemeni salamandrei în flacără mă joc") fixată însă în corsetul unei expresii „clasice" :

Sînt un lac pacific, netulburat sub lună,
În care zace-o flotă zdrobită de furtună.

*
* *

Azi suflu meșteșugește
În spuma grea, diafană,
Și strofa adesea plesnește
Ca sticla venețiană.

Condeiul „arde", cerneala e „apă vie într-o călimară", „fierbînd atunci cînd scriu", poetul mărturisește a nu-și putea strînge în retorte toate poemele, căci unele

...fiind de-un foc prea corosiv și dens,
Nu pot sta în crater
Abia turnate-n cupe, cu-un roșu fum imens
Evaporate pier.

Poetul se visează grec, dar un grec căruia-i plac gesturile tumultuoase, violente, vorbele hohotitoare în rezonanța marilor munți, viziunile fantastice, hoffmanniene. El călărește, se urcă în lună prin tavan, vînează cu arcul cerbi sau mistreți grozavi, pe care-i pune pe frigare

Scanned with OKEN Scanner

din trunchiuri de brad, în „păduri ciclopeene", sub rotirea ciorilor, bea ca Pantagruel din ploscă „via de preț". Dintr-o ladă veche iese în fierberi de fum, ca dintr-un crater, „mătușa Magdalina". Scriitorul se arată, în fine, preocupat și teoretic de ceea ce ar forma nota definitorie a artei sale (fluide de lavă solidificate) și lămurește : „Ce e măreț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice".

Atîta consecvență în acreditarea unei formule derutează. Cu siguranță e mult adevăr la mijloc, una din particularitățile poeziei lui Călinescu fiind asocierea inedită de explozie și de luciditate. Însă cu aceasta n-am spus totul, iar rotirea pe o singură formulă, oricît de cuprinzătoare, amenința să devină nefertilă : nimic mai ușor decît a o ilustra mecanic cu ocazia fiecărui nou volum.

Lauda lucrurilor (titlul e superb) e dominat de intuirea unității materiale a lumii și e indiscutabil opera unui mare poet. Se cîntă universul, dar categorial, între elementele primordiale văzîndu-se legături adînci. Toți marii poeți procedează astfel (observația e a autorului însuși), însă la G. Călinescu impresia e de program poetic. Ideea, nu o dată teoretizată, e sistematizată într-un studiu memorabil (Universul poeziei, Jurnalul literar, 11, 4—5, 1948) : „Și nu-i discuție că dacă privim universul cu inocență (și poetul trebuie să aibă candoare) — se spune acolo — observăm că multiplul fenomenal e reductibil printr-un proces continuu de metamorfoză la elemente, care și ele sînt comunicante. Apa, evaporîndu-se, se preface în aer, acesta se aprinde și fulgeră, reziduul combustiunii se scutură jos în chip de cenușă, devenind pămînt". Acesta e și sensul cel mai adînc al versurilor din volumul recent : „Tot Universul nu este / Decît joc de mari curcubee, / În scripetul lumii celeste / Eu sînt așezat pe-o scînteie. // Ce este-n planetele șapte / Se-ascunde în elemente, / Bolta e stropită cu lapte, / În lapte-s de stele fragmente. // Cerescul așezămînt / Are un infim consonant, / Diamante găsești pe pămînt, / Pămîntu-i pe cer diamant". Rozina are unghiile din piatra din care sînt constituiți munții, „jad în carnea crudă", părul îi este vegetal, dinții de fildeș, înrudindu-se cu preistoricul mamut, ea e rece ca silexul sau fremătoarea ca iarba.

Ordinea în macrocosmos și în microcosmos este aceeași, universul avînd, ca în vechile credințe, aspect floral : „Împinsă de un canon numeric, / Floarea se desface sferic / După cerul cu planetele-n șir / Care miroase a trandafir". Soarele, chiar, e o păpădie risipind diafanele semințe peste lume și producînd enorme germinații : „Visez că soarele-i o păpădie, / A cărei floare-ascunsă ne-ntrerupt / Aruncă peste acoperișul rupt / al cerului, în aerul ce-adie, // Imense fulgurațiuni de fire / Cu-o-ncetineală leneșă, spectrală. / Cu-o liniște de pauză corală / De-o insonoritate peste fire. // Ninsoare e, invazie de fluturi ? / După incalculabile gestații, / Impetuoase flori răsar din luturi, // Păduri de spume, albe vegetații, / Sau Moarte, tu, cortina-ți albă fluturi ? / În somnul meu sînt multe generații". Sînt cîntate, din aceeași perspectivă a unității Totului, și obiectele mărunte. Ghicim și aici un program. Cel care susținea în studiul pomenit valoarea pentru poezie a obiectelor în aparență banale, în măsura în care pot fi simboluri, hieroglife, în stare să evoce pe om și destinul lui, slăvește acum săpunul („Minune fără seamăn, ești, aromat săpun ! / Ca nardul Sulamitei ai un miros

Scanned with OKEN Scanner

mai bun"), paharul („Așișderi tu, pahar imaculat ce ești / Scobit din ametistul tăriilor cerești"), „robinetul galben", farfuriile, ceștile, cheia, electricitatea, fotoliul, patul, pînă și pasta de dinți :

Și tu, pastă de dinți, candoare fără greș,
Ce umpli toată gura cu floare de cireș

„Eu — era îndreptățit să declare poetul în studiul citat, după ce demonstrase strălucit că nu există obiecte nepoetice, ci numai prejudecăți — îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff : „Schläft ein Lied in allen Dingen... / În fiecare lucru doarme un cîntec. / Visînd neîntrerupt, / dacă numerești cuvîntul magic, / lumea începe să cînte".

Cum observă cu finețe Paul Georgescu în *România literară*, „catalizator al celor două lumi, al infinitului mare și infinitului mic, este omul, măsura tuturor lucrurilor". O poezie intitulată chiar *Omul* glorifică „iscusita, înalta făptură" a omului care „din toate (...) stoarce puterea". Umanismul poetului nu e însă unul abstract. Numeroase poeme (Eram bărbatul care, u cei ce muncesc, Raportul ș.a.) exprimă aderarea lucidă a cîntărețului la valorile morale ale socialismului. Cel care, asemeni lui Ioanide din romanele autorului, petrecea altădată „în singurătăți", ca „vulturul pleșuv", „nesuferind cîmpia", coboară acum între oameni, punîndu-și arta în slujba lor. Imaginea poate fi reținută : „Cînd coama-mi străluci la tîmple sideral / Mă coborîi în vale, ca un Virgil pe cal / Cu lira într-o mînă, cu hățurile-ntr-alta, / Unde foșnește grîul sau așchii scoate dalta, / Strînsei în spume frîul, făcui la oameni semn / Cum să arunce coasa, cum să cioplească lemn. (...) Descălecai. Le-am zis : în obște mă prenumăr..."

Particularitatea este că foarte viul simț al materiei, al naturii crește la G. Călinescu pe un fond de adîncă intelectualitate. E un livresc de substanță al literaturii călinesciene (înțeles și nu prea de comentatori), care-i conferă un timbru absolut original. Lucrurile se cuvin explicate. Poeți livrești există, numeroși, cel mai adesea recrutați dintre creatorii minori, sterili, care umplu cu referințe artistice, cu mitologie și arheologie, tiparele unei poezii goale de emoție. Aceștia n-au intuiții, n-au imaginație, adică nu se înfioară în fața universului, ci creează un univers convențional, populat de fantasme nominale. Adevăratul poet se tulbură de explozia mugurului pe creangă ori de clocotul alb al mării, cel livresc. neavînd emoții directe, are în schimb reminiscențe din cărți și vede în pădure fauni, iar în mare nimfe. Că nu de un astfel de livresc e vorba în poezia lui G. Călinescu, înțelege oricine. Poezia lui e străbătută de o autentică zguduire în fața lumii, e plină de intuiții vii. În ce constă totuși nota livrescă — impropriu, căci n-avem alt termen — acestei poezii ? Cu siguranță nu în insensibilitate la natură, pentru că cel care (cum se lasă să înțelegem într-o de curînd Cronică a optimistului) își odihnește spiritul contemplînd cîmpuri nesfîrșite de legume în stare de floare, e poet autentic și încă profund (intuind germinația materiei, proliferarea uriașă, în ceea ce spectatorul obișnuit ar vedea doar un peisaj de țară prozaic !).

Scanned with OKEN Scanner

Cred a găsi o sugestie tot într-un articol al autorului, despre Delille (*Jurnalul literar*, 4—5/1948) : „Anticii — ni se spune acolo — nu erau lipsiți de sentiment și fantezie. Cînd ei ziceau Eros aveau o emoție plastică asemănătoare cu aceea pe care o simțim la termenul Cherub, care pentru noi încă nu-i un element de seacă mitologie cum a devenit Amor. (. . .) Anticii posedau cu mai multă acuitate simțul elementelor și al lucrurilor, al apei, al focului, al plantelor și al animalelor. Simpla citare a unuia prețuia cît o metaforă. De unde sobrietatea și aparenta lor abstracțiune. Simțurile noastre au fost uzate de imaginație". Interesant e să recunoaștem în poeziile lui G. Călinescu tocmai această întoarcere la lipsa de metaforă a clasicității antice. Numirea obiectului, așa de scandaloasă pentru poeții mai noi care preferă a-l sugera pentru a nu compromite emoția, bucuria, nu sperie pe G. Călinescu. Poezia lui e invadată de concepte, de mitologie și, paradoxal, cititorul prea cerebral se înșeală bănuind aici luciditate, spirit critic, nu fantezie. Dar tocmai fantezia (deci vibrația) e izbitoare. „Am fost ursit de Chloto să dorm cu capu-n carte" zice Călinescu, regretînd parcă a nu trăi viața în modul direct și eroic al lui Ahile și Ulisse. Însă ideea trebuie înțeleasă la poetul nostru așa : a dormi „cu capu-n carte", conform ursitei, nu mai este o substragere din viață, ci mod de a intui și exprima viața. Figurația livrescă este în poezia lui Călinescu dicțiune firească, mod de exprimare a emoției și, în același timp, *domeniu de referință*. Culcat „lîngă unda sărată a Pontului negru", poetul își simte trupul bătut de valuri :

Thetis aruncă pe țărmuri pletele-i îngrozitoare,
Vrînd să le-apuc, rămîn cu șuvițe de alge.

Mii de sirene cîntă în scoica urechii mele,
Mii de tritoni își saltă din apă spinările verzi.

Dar Thetis e marea, sirenele pot fi păsări, tritonii delfinii și înțelege oricine că mitologia nu e pusă aici în locul emoției, ci că e însăși carnea ei. „Lil, sufletul meu sună, — face odată poetul mărturisirea — Ca-n peristilul grec / Sandalele ce-ntr-una pe lespezi albe trec".

Pe de altă parte, intelectualitatea, livrescul expresiei fac în poezia lui G. Călinescu un oficiu secret de cenzură. Cu preocuparea tipică a omului civilizat și cult de a stinge elanurile prea mari sentimentale, pentru a nu cădea în ridicol, poetul simulează detașare, părînd că-și „joacă" sentimentul, pozînd, luînd chiar un aer teatral. Cititorul prevenit simte artificiul (distanța între sentimentul real și modul de manifestare) și ghicește că grandilocvența, ridicarea ochilor în cer, invocarea zeilor, sînt prefăcute.

„Mă iubești ?" pe Til întrebai strîngînd-o în brațe
Părul pe-obraz revărsîndu-mi rîzînd zise : nu.

„Cugetă bine ce spui", am strigat cu fața spre Lună,
„Zeii stau martori în stele cu ochii la noi".

Scanned with OKEN Scanner

O mare libertate față de modalități și stiluri poetice vine tot de aici, poetul alunecînd de la clamarea dorului de iubită, ca în poezia populară, la consemnarea unor ritualuri erotice pline de orientală savoare și complicație. (Epitalom), însă mereu în sentimentul convenției.

Tot așa de deconcertantă e, în fine, tehnica din cele mai multe poezii. Prin sporirea metaforelor în jurul unui motiv central, prin lipsa de fapt de dezvoltare, în favoarea acumulării, tehnica e aceea din *Cioara* lui Topîrceanu, însă cu imaginație enormă : „Harbuz, colosal smarald / Crescînd pe pămîntul cald, / Vas lucrat de mîini persane, / Tăiat în meridiane, / Din care la razele lunii / Beau fazanii și păunii, / Smălțuită, verde mitră. / Uriașă, dulce chitră, / Pictată nucă de cocos ș.a.m.d.

Însă despre acest volum se poate discuta oricît. Rezist ispitei, mulțumindu-mă să adaug, la poeziile citate, altele admirabile : *Rochia de moar*, *Greerii*, *Brazii*, *Pașii*, *Vin din Liban mireasă*, între care măcar prima e o capodoperă, dacă nu și acest *Exegi monumentum*, din care citez o parte :

Nu va fi în stare nici un arheolog
Să dezgroape poemele mele din glodosul epilog,
Unde copita boului cu mersul rar
Le-a-mpins ajutată de roata unui car.
Cînd mi-e teamă ca Siriu să nu explodeze
Și să nu-nghețe soarele, e greu să dureze
Niște foi de hîrtie în mileniul cellalt,
Ca munții de cremene și de bazalt.
Dar ăsta-i unicul meu Document, printr-un vers
Dovedesc că am existat cîndva în univers ;
Mi-am pus sufletul într-un caiet care adie
Fragil, ca balonul de păpădie.

Ne lovim de o împrejurare curioasă : cele mai tulburătoare opere de critică din literatura română, comparabile oricînd cu acelea ale unor De Sanctis, Sainte-Beuve, Croce sau Thibaudet, au avut parte de o primire, de o neînțelegere, care ne lasă muți. Prostia detractorilor se mai explica ; reticența criticii adevărate, în nici un fel. Apărut imediat după război, în două ediții, compediul (ca să mă refer doar la el) n-a trecut, firește, neobservat ; i s-a refuzat însă valoarea de operă de sine stătătoare ; reportarea lui la *Istoria* din 1941 era parcă o obsesie generală. Am răsfoit cîteva articole ce i s-au consacrat atunci și am rămas consternat de unghiul lor mărginit și funcțional. O carte desăvîrșită, în genul ei, cea mai pură și cea mai sintetică din cîte s-au scris despre literatura noastră, înălțată pe o judecată a valorilor limpede și directă, a fost întîmpinată cu obiecții meschine, fără legătură cu ce voia să fie, și cu ce de fapt era. Cineva vedea în ea „un manual de inițiere pentru cititorii mai puțin experimentați", „un instrument de lucru" (vai !), a cărui parcurgere „nu poate scuti de lectura ediției mari pe oricine vrea să se informeze asupra momentului istoric și asupra biografiei scriitorilor". Ciudat ! E tot una cu a spune, de exemplu, că lectura *Istoriei* mari nu e de ajuns pentru cine vrea să învețe

Scanned with OKEN Scanner

istoria şcolii sau a presei. Normal însă e de a căuta într-un poem poezia şi într-un roman adîncimea psihologică, nu viceversa, şi niciodată unul nu ne va scuti de lectura celuilalt. Alt recenzent regreta tăierea paginilor „moralistice", a portretelor şi evocărilor. Dar originalitatea compediului de aici vine, din privirea curat estetică la care G. Călinescu supune literatura, din renunţarea la biografie şi la cadru. Operele sînt privilegiate în dauna autorilor şi a condiţiilor social-istorice. E rău, e bine — aceasta este o altă întrebare, ca şi aceea dacă talentul lui G. Călinescu nu e stînjenit cumva de sacrificarea tocmai a acelei laturi a fenomenului literar în evocarea căreia se dovedise de neîntrecut.

Ce este aşadar compendiul lui G. Călinescu ? *O istorie estetică* a literaturii române ? Formularea, de care se leagă multe speranţe nemărturisite, e contradictorie şi trebuie clarificată. Mai întîi, au fost eliminate aproape toate referinţele la istoria exterioară, aşa de vii în versiunea din 1941. În al doilea rînd, istorie înseamnă continuitate (dacă nu şi progres), iar cartea lui G. Călinescu se compune, cel puţin la o privire superficială, dintr-o succesiune de monografii, ale principalelor epoci literare, înăuntrul cărora se găsesc monografii ale principalilor scriitori. O continuitate propriu-zis istorică lipseşte şi, de aceea nu se dă, de exemplu, importanţa cuvenită nici *Junimii* şi lui Maiorescu, nici lui Lovinescu ; „momentele" care marcau fiecare capitol în *Istoria* mare au dispărut. Este vorba, aşadar, mai curînd de o *panorama*, care se cade desfoiată, strat cu strat, dacă vrem s-o pătrundem.

În acest caz : unde este *istoria ?*

Să examinăm amîndouă feţele întrebării. Înţelege G. Călinescu să vorbească despre literatură în sine ? Dar el începe cu un capitol despre *Geţi* (simţim influenţa lui Pîrvan), unde se întemeiază pe cîteva date esenţiale ideea de vechime istorică a poporului român şi a literaturii lui, chiar dacă foarte larg interpretată : „Civilizaţia şi cultura poporului român — afirmă G. Călinescu — sînt străvechi şi literatura nu-i decît o formă secundară deloc obligatorie. Condiţiile politice au lipsit pentru o cultură de salon... Poporul român a avut ca mijloc de perfecţiune sufletească limba superioară, riturile, tradiţiile orale, cărţile bisericeşti. Cînd întîile cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte. Nouă este numai literatura de tip occidental (poezie profană, analitică, dramă). Cînd o adoptăm aduceam un suflet experimentat şi două sute de ani ne-au fost de ajuns să producem o literatură superioară, de mulţi invidiabilă". Aceleaşi lucruri fuseseră exprimate la finele *Istoriei* mari ; ceea ce acolo era rezultat al analizei literaturii, devine aici premisă. Istoria *estetică* a lui G. Călinescu pleacă aşadar de la premisă *istorică*. Operele nu se datorează hazardului, ci istoriei, nu sînt fapte spirituale autonome, ci expresii. S-a vorbit chiar de „dogmatismul" lui G. Călinescu, în încercarea lui de a indentifica, unde este cu putinţă, scriitorul mare cu scriitorul reprezentativ, valoarea estetică cu valoarea specifică. Observaţia mi se pare exactă. Aş adăuga că acelaşi sens îl are şi transformarea, uneori, a limbii în criteriu de apreciere. Literatura veche este discutată aproape exclusiv sub raportul limbii. Nu trebuie însă să exagerăm, pentru că dacă G. Călinescu porneşte evident de la intenţia de a dovedi

Scanned with OKEN Scanner

valabilitatea literaturii noastre, puterea creatoare a românilor, el nu rămîne la atît. Tema, o dată formulată, face loc unor judecăți estetice neamestecate și netendențioase.

Se poate deduce de aici în ce chip organic gîndește G. Călinescu sensul istoric al literaturii. Pentru el (ca și pentru noi) istoria nu reprezintă cadrul abstract de care literatura să fie conținută ca apa într-un vas; istoria este asumată de către literatură. Cu alte cuvinte, acolo unde istoricii de meserie stabilesc niște serii paralele — viață socială, artă, — efect paradoxal al celui mai strîmt determinism, G. Călinescu vede un unic fenomen care există doar în măsura în care a tras în el toate sevele. Prin urmare, pentru G. Călinescu, nu numai *istoria conține literatura, ci și literatura conține istoria*. Două mii de ani de ființă istorică românească au fost așa de profund asimilați de către literatură, încît a căuta să smulgem istoria din literatură, s-o reprezentăm alături de ea, este tot așa de fără sens cu a căuta să smulgem literatura din istorie.

Pe de o parte. Pe de altă parte, a citi istoria unei literaturi nu înseamnă pentru G. Călinescu (pentru noi) a constata pur și simplu istoricitatea faptelor, adică a operelor. E vorba, la G. Călinescu, deopotrivă și de istoricitatea lecturii. Istoria obiectului se relevă întîlnind istoria subiectului, se eliberează, țîșnește prin ea. Lectura este istorică, dar nu în înțelesul relativismului lovinescian, ci întrucît are puterea unui act totalizator. Nu se caută, arheologic, spiritul diferit al diferitelor epoci dar unitatea lor prin spiritul epocii celui care scrie. Această unitate face ca istoria să fie, cum spune G. Călinescu, o „știință inefabilă și o sinteză epică", istoricul nu descoperă, ci construiește o coerență a faptelor literare care nu e de fapt istorică : fiindcă scriitorii sînt, cu toții, contemporani și e cu mult mai important pentru noi ceea ce este viu, de pildă, în Eliade, decît ceea ce face latura lui de precursor. Operele trecutului nu ne rămîn inaccesibile, cum credea Lovinescu ; dacă nu le regăsim de două ori la fel, este pentru că fiecare din ele este mereu ea însăși și totodată sinteza inefabilă a timpului ce s-a scurs de cînd a fost cu adevărat ea însăși. Orice comparație între un poet de azi și unul din secolul trecut este zadarnică dacă pe al doilea nu mai reușim să-l citim. Între un roman de acum o sută de ani devenit ilizibil și *Ion* sau *Concert din muzică de Bach* nu mai există nici o legătură reală. Coerența literaturii este una estetică. Abia astfel „istoria literaturii" interesează literatura mai mult decît istoria.

Compediul lui G. Călinescu ne obligă să reinterpretăm toate aceste noțiuni elementare. *Istoria estetică* a literaturii înseamnă nu numai altceva decît raportarea mecanică a literaturii la istoria socială ; dar nu înseamnă nici măcar istorie în acceptia curentă a termenului. Ar fi mai bine s-o definim drept o coerență de valori, care, sub raport istoric — deși reală — rămîne totdeauna secundară pe lîngă contemporaneitatea profundă a acestor valori.

Îmi dau seama că pot fi bănuit de a fi tras concluzii abuzive dintr-o carte cu o concepție mai degrabă pozitivă despre istoria literaturii. Oricînd se vor găsi citate împotriva-mi. Dar nu ! G. Călinescu a știut, întîiul, să vorbească o singură limbă despre toți scriitorii : „Antim (Ivireanul) are suavitate, exaltare lirică și face Fecioarei un

elogiu franciscan desfăşurat într-o cadenţă fastuoasă ca o coadă de păun". O frază ca aceasta, despre un scriitor de acum două veacuri, este de ajuns pentru a schimba o întreagă mentalitate în istoria literară. G. Călinescu dispreţuieşte, apoi, ipocrizia profesorilor care studiază la fel de serios pe autorii buni ca şi pe aceia ilizibili. El înţelege să citească literatura, nu s-o transforme într-un obiect de studiu. În definitv, nu se poate o mai inteligentă şi modernă concepţie despre critică. Moda este astăzi (inspirată din cercuri universitare şi academice) de a contesta „metoda" lui G. Călinescu sub cuvînt că „nu e ştiinţifică" şi că autorul e un impresionist. G. Călinescu a arătat el însuşi, în prefaţa la compediu, ce vrea să zică a fi subiectiv în critică. Oricum, cine citeşte *Istoria* de faţă are toate motivele să devină neîncrezător în argumentele specialiştilor. Fiindcă, la urma urmelor, în ce constă impresionismul lui G. Călinescu ? Evident, în talentul lui, în acea capacitate uimitoare de a se bucura de literatură. Entuziasmele ca şi negaţiile criticului izvorăsc de aici. Nimeni dintre criticii români n-a mai pus atîta ardoare în lectură ; ironia, maliţia, înclinaţia spre demistificare nu pot ascunde cealaltă faţă a geniului lui G. Călinescu : entuziasmul. Nota lui fundamentală este exalarea şi o adevărată elementaritate a percepţiei. G. Călinescu se simnte atras mai ales de ceea ce este vital şi sănătos în literatură, fugind de complicaţii, detestînd aproape rafinamentele, bănuind de mistificaţie artificiul şi exagerarea. Opera cade sub simţuri, e ascultată, pipăită, încercată cu ochiul şi cu nasul, ca un vin sau ca o floare. Făţărnicia îi este necunoscută lui G. Călinescu : descoperind frumuseţea, el nu întîrzie s-o proclame, izbucnind în mari gesturi de bucurie. În sfîrşit, revoluţionară este structura cărţilor lui de istorie literară : pentru prima dată, un critic nu mai vede în opera lui un simplu mijloc de a trata despre literatură, ci aproape un scop. Compendiul e cu totul altceva decît „un instrument de lucru" : trebuie citit pentru el însuşi. Dacă *Istoria* mare este un adevărat roman, plin de personaje extraordinare, de scene de epocă, de amănunte care creează atmosferă, compediul ne apare ca o scriere cu mult mai pură. Epicul s-a simplificat şi s-a concentrat. Personajele aproape nu se văd pe scenă : autorul a păstrat numai replicile memorabile, după care le recunoaştem. Ascultăm dialogul muzical al unor instrumente nevăzute.

Un volum care strînge cele mai importante scrieri de *estetică* ale lui G. Călinescu, de la „cursul de poezie" din 1937—1938, la *Universul poeziei,* publicat în 1947, de la *Simţul critic* din 1927, la *Tehnica criticii şi a istoriei literare din 1938...*, cu alte cuvinte, *Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică, Domina bona, Poezia „realelor", Clasicism, romantism, baroc, Sensul clasicismului,* a apărut abia în 1968. Mulţi cunoşteau aceste eseuri alţii le-au citit abia acum. Este interesant să descoperim în ce constă darul speculativ al lui G. Călinescu. Talentul lui de evocator, de portretist, în proză sau în critică, fineţea analizelor sale critice, au fost adesea relevate. Dar despre „esteticianul" G. Călinescu s-a scris cu nedrepte rezerve, aceleaşi din cazul „esteticii" lui. Pe scurt, nu doar i s-a refuzat originalitatea gîndirii estetice, dar s-a convenit cu destulă greutate că are măcar spirit speculativ. Îndoiala aceasta a fost întreţinută cu grijă mai ales de profesorii de estetică,

Scanned with OKEN Scanner

amenințați în însăși rațiunea lor de a fi. Căci G. Călinescu nu știe să fie blînd cu ei : „Estetica, declară el din capul locului, este o disciplină sau mai bine zis un program de preocupări care s-a născut, inconștient sau nu, din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise *obiective*, adica în fond străine de fenomenul substanțial al emoției".

Singura estetică posibilă fiind, prin urmare, pentru G. Călinescu, una *a posteriori*, nu o știință, ci o sumă de observări și reflecții asupra operei, o experiență a operei generalizate, — eseurile vor deveni analize ale *lecturii* noastre, valabile condiționat și fără a întruni cerințele unui sistem. Cu mult înainte de Gaëton Picon în *L'écrivain et son ombre*, a vorbit despre estetică ca despre o experiență nemijlocită a valorii. Cititor excepțional, nu se putea ca G. Călinescu să nu fie și un cunoscător excepțional al obișnuințelor, al surprizelor și al ticurilor lecturii. Talentul lui teoretic nu-i cu nimic mai prejos decît acela critic. O pagină de G. Călinescu rămîne totdeauna o pagină de G. Călinescu :

„Prin simbol înțeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om și socotesc că e poetic orice lucru care vorbește despre mine (...) Poezia e un animism reducînd lumea la persoana mea. În acel al doilea Cosmos al poeziei nu intră prin urmare decît elemente de biografie, nimic inert și fără semnificație (...) Oricum, e greșit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic. Ca orice invenție tehnică. Însă obiectul nu-i contrastant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiță, n-ar vesti-o prin radio : „Atențiune, atențune ! ! Vae, vae, vae, incolis terrae" și celelalte ? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterul n-ar primi mesagii din cerul însuși ? Este evident că dacă Isus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina și radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi Isus ar fi fost împușcat și pușca ar fi devenit obiect sfînt (...) Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff : În fiecare lucru doarme un cîntec..."

G. Călinescu introduce și în limbajul estetic libertatea cuvîntului și imaginația creatoare : cele mai abstracte noțiuni se însuflețesc și se leagă în chip neprevăzut. G. Călinescu umple de viață spațiul ideilor ; între două definiții estetice ne așteptăm la o lovitură de teatru. O concluzie ne taie răsuflarea ca o cortină căzută brusc peste finalul piesei. Chiar cînd dă eseului un aer de „seminar" *(Universul poeziei)*. G. Călinescu știe să fie așa de puțin profesor, încît nu încape nici o umbră de pedanterie. Elevul nu e, nici el, elev, după cum profesorul nu e profesor : unul este un alter-ego al celuilalt, o fantasmă inventată din rațiuni retorice. Căci vorbind mereu cu sine, G. Călinescu nu se dedublează realmente, din îndoială sau din prudență, totul rămîne gratuit, ca un joc al inteligenței, mai degrabă un spectacol decît un dialog. Aceasta și este nota „esteticii" lui G. Călinescu : spectacolul. Ideile capătă la el o prezență aproape fizică, sînt personajele unei comedii, se costumează, se deghizează, se mișcă într-un decor studiat minuțios. Piesele de teatru

Scanned with OKEN Scanner

ale lui G. Călinescu nu sînt deosebite structural de eseuri : materia fiind alta, spiritul intern e același.

În *Poezia „realelor"*, G. Călinescu împarte pe scriitorii români în două categorii : didactici și gnostici. Dacă ar fi să-l încadrăm pe el însuși într-o categorie ar fi cea de a doua, a gnosticilor, a „realiștilor", alături de Caragiale, de exemplu. Nu pur și simplu din cauza „teatrului". Înrudirea e mai profundă. În *Domina bona*, G. Călinescu încearcă să descrie literatura română prin spiritul lui Caragiale. De ce tocmai Caragiale, ne putem întreba. Pornind de la cîteva tipuri ale lui Caragiale, G. Călinescu ajunge la concluzii paradoxale. Poate că nu răsturnarea tuturor judecăților noastre este lucrul cel mai uimitor în *Domina bona*, dar o mare similitudine dintre mecanismele descrise de G. Călinescu la Caragiale și la eroii lui și propriul chip de a gîndi. G. Călinescu „reabilitează" pe Zoe, pe Pristanda și pe ceilalți care, ca și Caragiale însuși, sînt „inteligenți", adică mobili, minți dialectice, sărind cu ușurință peste contradicții, deloc dogmatici. Firește, ei sînt caricaturali și asta ne împiedică să-i judecăm just. Leonida, de exemplu, se caracterizează prin această eliminare sistematică a contradicțiilor, acolo unde le întîlnește : „Astfel a declarat că nu-i *rivuluție*, pentru că nu e voie de la poliție să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găsește un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul afară de poliția însăși, și, în cazul acesta a fost poliția în persoană". Caragialismul lui G. Călinescu constă în absența oricărei rigidități dogmatice, în această emoție (pe care o are și Leonida) de a întoarce noțiunile pe partea cealaltă, de a găsi senzaționalul în locurile comune. Pentru noi, nimic nu e mai fix, mai înrădăcinat, mai aproape de prejudecată și schemă decît eroii lui Caragiale. Ei bine, un Titircă profund și mistic, un Ipingescu cartezian, un Trahanache avînd despre femeie filozofia lui Dante, un Cațavencu comparabil cu Hasdeu — sînt observări paradoxale și care de n-ar fi dovedite de geniul lui Călinescu, ar rămîne un fel de „rivuluție făcută de poliția în persoană". Raționamentul nu diferă : și pentru unul și pentru altul, totul atîrnă de interpretare. Ceea ce spune Leonida despre statul democratic e plauzibil dacă îi admitem premisa. Acest caragialism al lui G. Călinescu, acest geniu al paradoxului, această plăcere de a dovedi profunzimea locurilor comune, nu trebuie totuși absolutizate fiindcă există și un „dogmatism" foarte puternic la Călinescu, (de exemplu, în tot ce are atingere, cu romanul sau cu specificul național).

Interesant este să vedem și ce se întîmplă cînd G. Călinescu scrie despre un, de data aceasta, integral dogmatic, ca Titu Maiorescu. Numeroase pagini din *Poezia „realelor"* sau *Domina bona* îi sînt consacrate. Dacă eroilor lui Caragiale așa de des învinuiți de lipsa fondului, de caricatură goală, de mecanism pur, Călinescu le găsește tocmai un fond puternic (aceasta este și demonstrația lui), lui Maiorescu i se tăgăduiește acest fond. „Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală. În timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Cînd citești discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constați cu surprindere carența fondului". Cu alte cuvinte, pașoptiștii sînt haotici, dar au fond, adică tensiune, viață spirituală, Maiorescu e formalist întrucît se ocupă exclusiv de expresie. Aici sînt două întîmpinări posibile. Prima este

Scanned with OKEN Scanner

aceea că prin *expresie* Maiorescu nu înțelegea *formă*, ordine de suprafață, ci structură adîncă. El este un „structuralist" identificînd, înaintea modernilor, expresia, cu acea savoare inefabilă prin care structura se deosebește atît de elementele ce o compun cît și de suma lor. Așadar, pașoptiștii n-au fond, pentru Maiorescu, întrucît n-au *expresie*; ei împrumută de la alții formele superficiale. În acest caz formele lor vor fi, firește, goale. În al doilea rînd, Maiorescu face o curioasă (dar explicabilă) extindere : lui, „inteligența" pașoptiștilor și a eroilor lui Caragiale i se pare nu doar un semn de mobilitate spirituală, ci și un semn de mobilitate *morală*. G. Călinescu găsește filozofia lui Cațavencu în ușurința cu care „se repliază" moral. Pentru Maiorescu acest punct de vedere este inadmisibil și „caragialismul" generației de la '48 se înfățișează ca o lipsă de fermitate și de consecvență. Acesta este „fondul" pe care Maiorescu îl caută la ei și nu-l găsește ; gravitatea, simțul tragicului istoric, linearitatea morală dusă pînă la rigiditate. E curios că nu și-a dat seama cît de aproape era Bălcescu de idealul lui. Pentru „inteligența" lui Călinescu (perspectivă întoarsă) Maiorescu e linear, adică inuman, mai bun etic, dar sărăcit ca experiențe morale ! Doctorul Hergot din *Bietul Ioanide* care înseamnă în jurnalul său cînd află că a murit Gonzalv Ionescu : „Cerul extrem de senin. Privit steaua polară" este un astfel de tip impersonal, abstras, și ne face să ne gîndim la Maiorescu cel ce notează în ziua înnebunirii lui Eminescu : „Foarte cald !" Maiorescu urăște bufoneria, tocmai fiindcă confundă labilitatea intelectuală a lui Leonida cu labilitatea morală a lui Cațavencu. Pentru el, *fond*, înseamnă, în ultima instanță, constanță și seriozitate, refuzul transzacțiilor, indiferent de sensul lor.

Despre Eliade, G. Călinescu vorbește ca despre un „scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfășurat deopotrivă în viață și artă". Dar primul lucru remarcabil în privința lui Eliade este în ce măsură scriitorul n-are nevoie de operă spre a fi ceea ce este. Chiar dacă n-ar fi pus nimic pe hîrtie, chiar dacă n-ar fi dus nimic pînă la capăt (cum se și întîmplă adesea). Eliade ar rămîne același prin marile lui proiecte. Ca Hasdeu și Iorga, el trăiește nu printr-o operă încheiată, desăvîrșită, ci prin ceea ce plănuiește dintr-o operă. E cazul curios al unor scriitori ale căror promisiuni de operă echivalează cu o operă. În mod paradoxal dacă ar fi împlinit ce promitea, Eliade n-ar mai fi fost Eliade ; el e exemplar pentru epoca lui deoarece întruchipează foarte exact vocația ei creatoare în același timp cu lipsa de mijloace care să o realizeze. Adevărata operă a lui Eliade nu e niciodată scrisă, ea constînd într-o tensiune spirituală, în nevoia de a lăsa o operă. Biografia unui scriitor fără operă e expresia acestui efort permanent, a acestei apropieri continue de o operă.

Invers stau lucrurile cu Ion Creangă : autorul n-are sens în afara operei, disproporția dintre viața omului și creație fiind imensă. Pentru cine e dispus să creadă că Ion Creangă are și o altă biografie decît opera lui, cartea lui G. Călinescu e un răspuns definitiv : viața autorului e trasă toată din opera lui, făcută semnificativă, inventată. Lui Creangă-omul îi ia locul un Creangă fabulos, personaj cu origine legendară, G. Călinescu nu se dă în lături să-i creeze lui Creangă o biografie pe măsura însușirilor lui de erou fantastic, Gargantua și Nastratin totodată,

Scanned with OKEN Scanner

plauzibilă artistic dacă nu strict istoric. În acest fel, ficțiunea semnificativă devine mai puternică decît realitatea și realitatea e obligată să țină seama de ficțiune : „Altă moarte se cădea feciorului Smarandei și al lui Ștefan al Petrei, care se rătăcise dincoace de Siret, adus de căruța lui Moș Luca, își încheie G. Călinescu biografia. El trebuie să fie purtat în căruța cu boi, în port țărănesc, cu mîinile încrucișate, bocit creștinește de babe și de multele lui rubedenii, tămîiat și prohodit de popii și dascălii satului nou, îngropat în ograda bisericii pe lîngă care se jucase și învățase, pentru ca femeile să presare la praznice tămîie într-un hîrb pe groapa sa năpădită de ierburi, și să se jeluiască ca capul rezemat de strîmba cruce, în apropierea ruinoasei cetăți a Neamțului, prin care seara trec domoale vitele, acolo de unde se vede încețoșat Ceahlăul și Ozana s-aude clipocind. I-a fost dat altfel".

Viața lui Eliade e așadar mai interesantă decît opera propriu-zisă. Care este atunci semnificația ei ? Aș zice că semnificativă e la Eliade tocmai superioritatea omului asupra operei. Biografului fără talent îi scapă raportul, G. Călinescu face din biografie un prtext de meditație asupra lui. Eliade e un mare orgolios, de o grandomanie nebună, avînd sentimentul că vremea lui îi datorează totul. Ca și Macedonski, cu care asemănarea de temperament e uluitoare, Eliade are facultatea de a atrage toate fulgerele. Amîndoi sînt repeziți, intratabili, „turbați", avînd despre ei înșiși o părere nemaipomenită, suferind persecuția cronică a contemporanilor și risipind versuri sarcastice cu toate ocaziile. Există la Eliade multă energie necheltuită, pentru că în el se pregătește tot timpul o operă uriașă, niciodată realizată sau realizabilă. Rolul lui e de a fi incomod : dînd impulsuri, trezind spiritele, făcînd pionierat în presă, în literatură, în limbă, în politică. Nu-l putem judeca după opera lăsată, ea nu e durabilă în sine. Din întreprinderile unor astfel de oameni durabilă nu e creația, ci gestul creator, dispoziția creatoare. Ceea ce nu pot schimba aici vor schimba dincolo : „Se vede cît de colo că reforma lui Eliade trecea dincolo de filologie, zice G. Călinescu. Neputînd schimba realitatea materială, Eliade se mulțumi cu vorbele". Eliade, Hasdeu, Iorga nu scriu dicționare utile, ei plănuiesc, fiecare în felul lui, un *Magnum etymologicum*. Toți simbolizează mentalitatea romantică într-o literatură care se construiește : ei țin de adolescența literaturii sau de Renașterea ei.

Ion Creangă e scriitorul de vîrstă clasică. Omul apare strivit de operă în așa măsură, încît viața lui „reală" e alta decît viața lui semnificativă : adevărata biografie și-o scrie el însuși în *Amintiri* și în povești. Părinții, rudele, tovarășii, dușmanii, au rămas definitiv cu chipurile cu care Creangă i-a imaginat, nici un document, de se va mai descoperi, nu va mai putea face din mătușa Marioara cea cu cireșele sau din bunicul David de la Pipirig altceva decît a făcut din el fantezia prozatorului. G. Călinescu a intuit singurul început posibil pentru biografia lui Creangă : legenda. Dacă Eminescu, Luceafăr fiind, are originile în mit, în basm, Creangă le are în legendă.

În prefața ediției din B.p.t. Eugen Simion observă că punctul de plecare al biografului e doar aparent taine-ist, fără să explice totuși de ce. Pentru Taine, pentru determiniști, rasa, mediul, timpul creează pe artist ; pentru G. Călinescu rămîne o întrebare mereu fără răspuns de

Scanned with OKEN Scanner

ce dintre miile de indivizi trăind în aceleași condiții de rasă, mediu, timp, numai unul singur creează. Cu toate acestea, geografia Moldovei din dreapta Siretului și viața „muntenilor" sînt punctul firesc de unde începe biografia lui Creangă. Contradicție ? Nicidecum, G. Călinescu nu explică pe Creangă prin mediul real, originar (nici n-ar fi nimic de explicat, decît poate superficia operei), dar îi creează un mediu potrivit, leagăn fabulos pentru venirea pe lume a unui personaj fabulos. În fond, a scrie bigrafia unui artist cum e Creangă înseamnă nu a-i povesti, viața reală, ci a-i inventa viața semnificativă : biograful nu pleacă de la documente spre operă, ci de la operă spre documente.

Plecînd de la operă, G. Călinescu vede în Cerangă-omul un personaj fabulos, înrudit de aproape cu personajele create de el însuși. Nu numai că descoperirea nu e arbitrară, dar se poate chiar afirma că alt Creangă nu există : cel atestat documentar, cel „adevărat" ? Cine ne-ar putea arăta chipul lui interior ? Ne interesează doar Creangă în stare să scrie *Amintirile* și poveștile și viața lui e o confirmare a operei : acest Creangă se comportă întocmai ca eroii lui. Poate cel mai extraordinar capitol al biografiei e acela care relatează conflictele diaconului cu „boaitele fățarnice", G. Călinescu are dreptate că, dacă luăm lucrurile curat biografic, nu putem explica răzvrătirea : Crenagă nu e nici ateu, nici nu urmărește scopuri practice, ba chiar își pericliteză fără rost cariera. Toată conduita lui e mai degrabă absurdă. „Cauza" e de altă natură : Creangă e aici un Nastratin, un Ivan Turbincă, un Nichifor Coțcariul. El, în sens superior, *se joacă*. Întrebat de ce a tras cu pușca în ciorile de pe turla bisericii, răspunde aparent fără noimă : cum altfel ar putea fi ferită sfînta biserică de profanatoarele păsări ? Suspendat din diaconie, pentru că a mers la teatru, el se duce la teatru mai departe. Creangă se joacă cu cuvintele, spunînd că Mitropolitul l-a oprit să meargă la biserică (suspendîndu-l), nu la teatru ! Viața lui Creangă îi exemplifică opera (ca și în cazul lui Urmuz) și G. Călinescu inventează singura biografie plauzibilă a autorului Amintirilor și poveștilor : Creangă e un Flămînzilă și un Setilă la un loc. Mîncînd și bînd în cantități uriașe, sînt vara într-un butoi cu apă pînă-n gît, fiindcă altfel ar muri de căldură, scriind chiar în această poziție neverosimilă. Discuțiile cu Eminescu se desfășoară în proverbe și în versuri, după un ceremonial neînchipuit.

(N. MANOLESCU)

TUDOR VIANU

În conștiința generațiilor mai noi, Tudor Vianu (1897—1964) rămîne un cărturar și un profesor. El păstrează pentru toți foștii lui elevi (și nu numai pentru aceștia) prestigiul unui mare erudit rătăcit într-o epocă de specializare, farmecul unui umanist întîrziat. Cunoștințelor lui nu le măsurăm întinderea, căci ele nu ne copleșesc ca acelea ale unui Nicolae Iorga : nu este nimic „monstruos" în opera lui Tudor Vianu, care oferă privirii intelectualului o lume armonioasă și limpede, rațională și umană. Impresia cea mai adîncă este de intimitate cu cultura :

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu trăiește între idei cu o naturalețe ce nu se învață. Dar nu e numai deprindere cu ideile : ci și o neobișnuită capacitate de a deprinde și pe alții cu ele. Tipul de critică ilustrat de T. Vianu este prin excelență oral. Țara Românească a avut puțini profesori ca el. Cititorul (sau ascultătorul) avizat, deopotrivă cu cel ocazional, trăia emoția participării fără dificultate la excursiile prin filozofie, prin estetică, prin literatură, ale profesorului. Talentul lui Tudor Vianu era de a încuraja numaidecît și la oricine interesul pentru cultură : el venea din cultură cu o seninătate care făcea să pară iluzorii primejdiile și limitele culturii.

Un fel de testament spiritual al lui Tudor Vianu îl reprezintă textul intitulat *Metoda de cercetare în istoria literară* care pornește de la principiul cercetării științifice ca formă de viață : „Cercetarea în istoria literară, ca orice cercetare științfică, este o formă de viață. Acesta este primul principiu pe care trebuie să-l notez, cel mai însemnat din cîte se pot formula. Zadarnic ne-am înarma cu metodele cele mai bune și ne-am înconjura cu toate instrumentele științei, bibliografii bogate, lucrări de referință, întreaga literatură a problemei luată în considerare. Toate acestea îți vor fi de puțin ajutor, dacă nu faci din știință ocupația ta de căpetenie, scopul vieții tale“ *(Studii de literatură,* p. 10). Este destul de limpede că pentru Tudor Vianu cercetarea devine o formă de viață în măsura în care ne absoarbe toate forțele, toată atenția. Dar definită astfel, nu este oare cercetarea mai aproape de profesiune decît de operă, de activitatea ordonată, constantă, decît de creație ? Împrejurare semnificativă la Tudor Vianu, care s-a socotit întreaga viață un mare muncitor. I-a lipsit în definitiv emoția creației ? Vocația lui Tudor Vianu nu e de a descoperi ci de a consolida. Niciodată întîiul pe un drum, refugiindu-se în generalitățile esteticii ori ale filologiei, el are plăcerea ideilor verificate, a temelor consacrate de reflecție, a tradiției. Nu îmbrățișează o singură ipoteză : se simte atras de toate punctele de vedere ce se pot formula în legătură cu o anumită problemă. Detestă extremele, ca și parțialitatea. Nu găsește nici o bucurie în a fi exclusiv, singular, nu e un creator de ipoteze noi, ci un degustător al acelora vechi. Există un epicureism sui-generis în orice erudiție și Tudor Vianu este un epicureu chiar dacă știe că erudiția nu poate fi decît un mijloc. Satisfacțiilor erudiției, le adaugă o secretă nostalgie după entuziasmul creatorului. O luciditate amară se ghicește sub seninătatea cercetătorului care și-a înfrînt pornirile subiective. Tudor Vianu nu este numai un om învățat, el se nutrește deopotrivă dintr-o tristețe a erudiției.

Opera literară cea mai importantă a lui Tudor Vianu din ultimii săi ani este, netăgăduit, așa-zisul *Jurnal* (1961). El conține frumoase pagini de proză, fiind totodată un document sufletesc, fără de care portretul moral și spiritual al autorului ar rămîne incomplet.

Ce se observă imediat în *Jurnal* este repulsia față de exteriorizare în general, a gîndurilor nu mai puțin decît a emoțiilor. Un „jurnal“ presupune plăcerea mărturisirii, fie și sub forma unor notații aparent indiferente. Este tocmai ce lipsește lui T. Vianu, om discret și cu mare pudoare a simțămintelor. Cînd scrie într-un rînd despre Ovid Densusianu : „Punctul de vedere filologic era pentru el o mască și o mănușă“, avem bănuiala că se referea și la sine. Fiindcă, în altă ocazie,

Scanned with OKEN Scanner

declară : „Numi place deloc expresia indiscretă a sentimentelor, mai întîi pentru că o bănuiesc de impostură. Disprețuiesc pe milogi, pe oamenii care varsă lacrimi cu ușurință, pe sentimentalii facili. Stimez pe omul demn și venerez durerea care se ascunde". El însuși un sentimental, Tudor Vianu și-a făcut un fel de program din a nu se manifesta ca atare. De cîteva ori în *Jurnal*, ne întîlnim cu un anume tip uman care formează obiectul constant al ironiei scriitorului, deși, pînă la un punct, el exercită și o atracție neașteptată asupra lui : cabotinul. Admirabila povestire despre *Heinrich Rotbart* este închinată unui asemenea excroc sentimental, actor genial, „care se pricepea să răsucească și să stoarcă sufletul îndurerat al omului". Înșelat în două rînduri de Rotbart, naratorul încheie cu această ciudată observație : „Și după ce se liniști în mine revolta și admirația pentru măreața lui abjecțiune, am încercat pentru el și un fel de recunoștință, și, desigur, nici un fel de compătimire pentru mine însumi". Altădată, T. Vianu evocă o întîmplare cu o actriță reputată care, la un recital de poezie, în loc să citească balada pe care și-o alesese, o interpretat-o, stîrnind efect contrar celui scontat, hazul sălii. Între a *citi* și a *recita*, autorul *Jurnalului* vede tocmai deosebirea dintre o redare sobră a textului și transformarea lui într-un prilej de teatru ieftin. T. Vianu face chiar o profesie de credință antiromantică, pretinzînd actorului să nu învîrtească ochii în cap, să nu se bată cu pumnii în piept, căci emoția se transmite mai firesc prin mijloacele sugestiei decît prin exagerare. („Facem parte dintr-o societate de civilizați și, la nivelul dezvoltării noastre, este suficientă și o simplă indicație, pentru a înțelege ce se petrece în sufletul unui om".

Dar pudoarea, discreția, nu explică totul : Tudor Vianu suferea probabil de un adevărat scepticism al comunicării și nu-și exprima ființa dinăuntru din convingerea zădărniciei gestului. În povestirea despre Rotbart, găsim această recunoaștere care ne pune pe gînduri : „Am avut totdeauna o vocație deosebită pentru fericire. Fericirea îmi apărea în anii aceia în forma unui puternic și armonios tumult interior, în timpul orelor în care citeam operele poeților și ale filozofilor. Ceea ce se petrecea în mine rămînea să se întrupeze în afară, dar multă vreme nu izbuteam să obțin mai mult decît să întreprind lungi plimbări nocturne, pe străzi singuratice, printre nălucile caselor bătrîne, intonînd frînturi de fraze, pe care nu le-am scris niciodată. Neconstrîngîndu-mă să zidesc o operă, n-aveam prilejul s-o critic, nici să fiu mulțumit de ea".

Fericirea seamănă aici cu un fel de viciu solitar al lecturii și exclude manifestarea, expresia publică. Importantă este prezența acelui tumult interior, nicidecum comunicarea lui. Dar aceasta echivalează cu a prefera operei realizate cea mai curată virtualitate a ei și a nu condiționa bucuria creației de împlinirea ei în afară. O frînă puternică împiedică mereu la T. Vianu exteriorizarea. Erudiția, studiul aplicat, sînt tot atîtea paleative pentru o suferință ce s-ar putea numi lipsa plăcerii de comunicare, care altul să fie tîlcul tulburătoarei evocări intitulată *Carusel ?* Impulsul entuziast de a se deschide spre oameni, de a le adresa cuvîntul, nevoia de adorație, de iubire, sînt oprite de acea frînă tainică să se concretizeze într-un gest. Scepticismul și mizan-

Scanned with OKEN Scanner

tropia sînt mai tari decît dorința de o clipă a comunicării. Imaginea caruselului în care zboară ființa iubită este plină de sens : „Întindeam brațele s-o primesc, dar brațele rămîneau nemișcate pentru a o cere și a o plînge. Jubilam că-mi revine și mă dezolam că-mi pleacă. O salutam în același timp pentru revedere și pentru adio. (...) Curînd roata caruselului s-a oprit și Grette, împreună cu vesela ei trupă de prieteni și prietene, a plecat fără să arunce o privire în urmă. Au scînteiat multă vreme în seara aceea luminile multicolore ale caruselului, au gemut și au țipat flașnetele, mulțimea a forfotit pînă tîrziu, dar eu am fugit de-acolo ca un blestemat și ca un surghiunit".

Arta prozatorului constă, în *Jurnal*, prea puțin în bogăție sau culoare ; din contră, rezerva discretă, sugerarea, tonul vibrant în reținerea lui continuă, alcătuiesc suma însușirilor definitorii. Portretismul are predilecție pentru eroi singuratici, suferinzi și claustrați, „oameni cu funcțiile de relație zdruncinate", ca Pîrvan, Ibrăileanu, Densusianu. Ultimul e fixat memorabil în imaginea unei „păsări rare scăpate din colivie", de cîte ori se hazarda pe străzi părăsindu-și camera de lucru. Remarcabilele însemnări de călătorie în India nu au verva acelora ale lui Ralea și ascund, sub un aspect instructiv, o bogăție de impresii pe care călătorul nu se simte ispitit să ni le comunice. De aici răceala convențională și a atîtor evocări academice ; memorialistul se achită de o obligație morală, păstrînd în fond pentru sine lucrurile cele mai personale și mai adînci pe care le avea de spus.

În activitatea critică a lui Tudor Vianu putem deosebi două etape, în funcție de mijloacele folosite. La început, această critică este una de idei generale, preocupată de factorii culturali ai operei, de izvoare și afinități, respingînd însă, deopotrivă, cu impresionismul superficial, și erudiția fastidioasă. „Trebuie exprimat cu toată energia adevărul — scrie Tudor Vianu în *Prefața* la *Arta Prozatorilor* — că scopul esențial al lucrării critice este cunoștiința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămînă mai puțin completă decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte". Dacă aceste rînduri au fost deseori semnalate, a fost aproape trecută cu vederea cealaltă atitudine a lui Tudor Vianu, de combatere a istorismului abuziv care împiedică lucrarea critică, menținîndu-o etern în faza preliminariilor documentare. Totuși *Prefața* la *Poesia lui Eminescu* a atras autorului supărarea lui Gh. Bogdan Duică ce s-a simțit vizat de o concluzie ca următoarea : „Între acestea trebuie să apară întrebarea dacă simplitatea nu poate aduce servicii mai bune și dacă, întrebuințînd numai materialul adunat pînă acum, confruntarea cu opera poetului, ajutată de gust literar și de cunoașterea atmosferei în care această poezie s-a dezvoltat, nu poate cumva să îndrăznească a întreprinde ceea ce în general se socotește a fi nu numai atît de greu, dar deocamdată cu neputință" *(Opere*, 2, p. 373). (Părerea că „biografia națională" a poetului ne va lipsi pînă la strîngerea întregului (?) material, pe care o ironiza Tudor Vianu în 1930, s-a menținut însă și am văzut-o de curînd reafirmată de unul din colaboratorii la *Caietele Eminescu).* Tudor Vianu alege deci o cale de

Scanned with OKEN Scanner

mijloc, atenuînd defectele unei procedări prin calitățile celeilalte. Studiile despre „Junimea“ (din *Istoria literaturii române moderne*), Eminescu și Maiorescu sînt dovada cea mai potrivită. Ne izbește, în toate, claritatea expunerii, aproape didactică, dar de o suplețe și de o varietate a informației care produce încîntare. Criticul gîndește limpede și construiește metodic. El pornește totdeauna de la situarea istorică a operei, spre a o completa cu observații despre circulația temelor și a motivelor. Ideologia scriitorului ocupă un spațiu întins. Ceea ce Tudor Vianu spune, de exemplu, despre formația și despre contribuția originală în estetică și filozofie a lui Maiorescu este definitiv. Rolul criticului e apoi marcat cu precizie, în scopurile pe care și le-a propus și în rezultatele pe care le-a obținut. Aici însă, în pragul analizei propriu-zise a articolelor, Tudor Vianu se oprește, ca și Maiorescu însuși, de altfel. Dacă poate fi vorba de un maiorescianism adînc la Tudor Vianu (și I. Biberi în monografia lui, și, mai curînd, Pompiliu Marcea în prefața ediției din Biblioteca pentru toți au exagerat această înrudire) el constă tocmai în stilul general și ilustrativ al caracterizării. Dincolo de ilustrarea formulei generale prin cîteva exemple particulare, Tudor Vianu trece rareori. Iată, de pildă, cum sînt tratate articolele criticului junimist în principalul studiu pe care Tudor Vianu i l-a consacrat : „Din această pricină puținele articole de critică literară ale lui Maiorescu sînt mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanța epocală a poetului și schițează pentru o generație întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generația următoare el știe să recunoască numaidecît metalul nobil în opera unui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești etc...“ (Opere, p. 346—347). Capitolul despre Maiorescu din *Istoria literaturii* va fi, desigur, mai bogat, dar nu mai puțin abstract-teoretic.

S-ar putea ca *Arta prozatorilor*, care deschide seria studiilor de stilistică, să fie nu numai rezultatul unei „nevoi de exactitate“ (deci tot de știință), cum pretinde Tudor Vianu însuși, ci și al unei încercări de apropiere de text, de viața lui inefabilă, de căutare a mobilurilor individuale ale expresiei. În tot cazul, spre sfîrșitul carierei sale, Tudor Vianu s-a lăsat atras de critica stilistică, voind să corecteze impresia de generalitate teoretică, pe care critica sa o lăsase pînă atunci, prin analize lingvistice. Stilul e înțeles de Tudor Vianu în felul lui Karl Vossler (pe care-l și numește) sau Charles Bally, drept „întrebuințarea individuală a limbii“. Pentru Vossler, esteticianul descopere formele culturii în formele limbii și individualitatea scriitorului în expresiile folosite *(Positivismus und Idealismul in der Sprachwissenschaft)*. Pentru Bally, „stilistica studiază faptele de expresie ale limbajului, organizate din punctul de vedere al conținutului lor afectiv“, deci ca abateri semnificative *(Précis de stylistique)*. Tudor Vianu distinge între o funcție tranzitivă (de comunicare) și una reflexivă (artistică) a limbajului, definind stilul drept „ansamblul notațiilor pe care el (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic“. Artisticul echivalează deci cu deviere subiectivă de la norma comună,

Scanned with OKEN Scanner

capabilă să exprime „variațiile viziunii și sensibilității individuale". În fapt, Tudor Vianu nu părăsește cu totul punctul de vedere al retoricii („artistul întrebuințează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete" etc., completîndu-le prin observarea că descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, eu e și suficientă. Abia frecvența unui procedeu ori absența altuia, abia varietatea individuală a figurilor generale indică nota personală a scriitorului.

E interesant însă că spiritul teoretic al lui Tudor Vianu a găsit ocazia să se reafirme, poate tocmai cînd ne-am fi așteptat mai puțin: „Pentru cercetătorii de azi, există nu numai stiliști, dar și stiluri — încheie criticul oarecum în sensul deosebirii lui Spitzer dintre *Sprachstil* și *Stilsprache*; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă". Încît *Arta prozatorilor români* va combina criteriul expresivității individuale cu acela al stilului de epocă, marcîndu-l în special pe cel din urmă. Prozatorii sînt grupați „istoricește", în funcție de școala sau curentul de care aparțin, individualitatea, subordonată speciei. Cartea devine astfel o istorie a prozei noastre în latura elementelor de limbaj și de compoziție. „Dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar", observă T. Vianu însuși, după ce a raportat tipul său de descriere istorică la istoriile literare obișnuite. Și ceea ce mi se pare cu adevărat memorabil și util în *Arta prozatorilor* este tocmai înfățișarea acestui proces organic de evoluție a prozei, de la Heliade și Bălcescu la Camil Petrescu, stabilirea afinităților și legilor generale (oricîte lacune s-ar găsi). Portretul artei fiecărui scriitor conține numeroase lucruri interesante, analize de detaliu, însă forța lui Tudor Vianu stă, și de această dată, mai puțin în identificarea originalității misterioase și irepetabile a unui autor decît în știința de a compara și clasifica. Să dau, ca sigur exemplu, capitolul despre Hortensia Papadat-Bengescu. E limpede că descrierea modului în care proza romancierei se desface, treptat, din stilul liric, vaporos al lui Delavrancea și Macedonski, din acela alegorizant și estet al lui Anghel sau Galaction e superioară determinării noutății propriu-zise a acestei proze. Amestecul de lirism și analiză, pe care a pus mare temei E. Lovinescu, și pe care Tudor Vianu îl socotește un merit al scrierilor de început al prozatoarei, părînd a regreta lipsa lui din romane, nu constituie o formulă satisfăcătoare. Mai profundă e observarea senzorialității, dar pe care Tudor Vianu o apreciază mai ales întrucît devine reflexivă. Începe să fie evidentă neînțelegerea tipului de proză, foarte modernă, pe care o scrie Hortensia Papadat-Bengescu. O serie de procedee de introducere în scenă a personajelor, de compoziție, tehnica însăși a narației și analizei rămîn de altfel, nerelevate.

În ansamblu, importanța *Artei prozatorilor* constă în a fi prima încercare de critică stilistică sistematică la noi și un bun îndreptar de lectură.

Cărțile publicate de T. Vianu după 1948 învederează pe lîngă preocuparea, mai veche, pentru stilistică *(Probleme de stil și artă literară*, 1955, *Problemele metaforei...*, 1956, nu ating însă nivelul *Artei prozatorilor români)* și pe aceea pentru studiul comparat al literaturilor *(Literatură universală și literatură națională*, 1955, *Studii de literatură*

Scanned with OKEN Scanner

comparată și universală, 1960). O biografie vioaie dar cam anecdotică, presărată de rezumate ale operelor, este *Voltaire* (1965), un ghid *Ideile lui Stendhal* (1959), un pretext de comparatism, disproporționat în raport cu valoarea poemului arghezian, *Arghezi poet al omului* (1964). Multe idei la care T. Vianu însuși n-ar mai subscrie astăzi se găsesc pretutindeni (și chiar în articolele ocazionale ale *Jurnalului* unde ni se spune, de exemplu, despre imaginea lui *Eminescu în timp* că „a învins înțelegerea socială a lui Gherea și Vlahuță" și se redescoperă mediocra poezie *Aducînd cîntări mulțime* sub cuvînt că ar avea mesaj social etc.). *Postumele* (1966), conțin, pe lîngă un studiu despre *Simbolul artistic*, foarte didactic, o încercare de a stabili *Tezele unei filozofii a operei* în care autorul definește opera drept „produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui agent moral, de obicei om, considerat în calitatea morală a ființei lui". Dar cum spre a fi produs finalist opera trebuie „să se dirijeze după un scop ales de creator, care îi prescrie drumul realizării", se pune întrebarea dacă acest caracter nu vine în contrazicere cu altul, fixat tot de T. Vianu operei, de a fi „ilimitat simbolică". Este opera fidelă unui proiect sau le definește prin faptul că depășește totdeauna așteptările autorului ? Se mărginește ea la semnificații premeditate sau se constituie ca atare tocmai prin semnificațiile nebănuite, prin ce adaugă ? Iată chestiuni care rămîn nelămurite.

(N. MANOLESCU)

ȘERBAN CIOCULESCU

Prezență activă în critica literară încă din 1923, cînd a debutat la *Facla* lui N. D. Cocea, Șerban Cioculescu (n. 1903, București) și-a scos primul volum, *Viața lui I. L. Caragiale*, abia în 1940. Reeditată după 28 de ani, cu adăugarea a trei capitole *(Revizor școlar, Un moment sentimental din tinerețe* și *Reporter judiciar ocazional)*, cartea lasă impresia, la o nouă lectură, de a nu fi pierdut nimic din „actualitate", rămînînd una din cele mai bune biografii de scriitori din cîte avem. Doar în astfel de ocazii ne dăm seama cît de rare sînt aceste biografii remarcabile ca opere de sine stătătoare : *Viața lui Eminescu* și *Viața lui Creangă* de G. Călinescu, *Viața lui Macedonski* de Adrian Marino, *Viața lui Caragiale*. Abundența, în schimb, a biografiilor mediocre a îndepărtat pe mulți critici de genul ca atare, împins, cu dreptate sau fără, la periferia literaturii. Unii au crezut că evită dificultatea scoțînd „monografii", în care „viața" devine o relatare de fapte biografice într-o legătură cu totul exterioară cu „opera". Însă abia așa biografia își pierde orice înțeles : cînd nu mai poate fi citită nici pentru valoarea ei intrinsecă, nici pentru ceea ce spune esențial despre operă. Biografia adevărată nu e un studiu preliminar al operei, ci un studiu al omului, are, deci, obiectul ei deosebit și precis. Nu este Caragiale-berarul, unul și același cu Caragiale-dramaturgul ? Într-un sens profund, nu este : căci opera nu oglindește pur și simplu existența, nu se explică prin ea. Aici s-ar găsi rădăcina confuziei tuturor monografiilor care socotesc

Scanned with OKEN Scanner

viața ca un prim capitol al operei. Dar asta nu înseamnă că Eminescu sau Caragiale nu pot fi tema unei meditații critice, în latura omenească a existenței lor : ei sînt niște oameni excepționali și biografia este, în fond, povestea vieții unor astfel de oameni. Fiindcă oricît am ști să ne ținem departe de eroarea de a privi opera ca un efect al unei experiențe directe, nu putem să nu recunoaștem, în existența unor oameni, destinul lor de creatori. Părerea comună este că prin biografie ajungem la operă : G. Călinescu, Adrian Marino și Șerban Cioculescu ne-au dovedit că biografia devine posibilă abia după ce avem o viziune a operei, că scriem despre Caragiale-berarul pornind totdeauna de la Caragiale-dramaturgul. Biografia nu ne „introduce" în operă fiindcă nu explică decît superficial opera : dimpotrivă, opera ne introduce în viața unui om din care putem face eroul cărții noastre.

Oricum, biografia se întemeiază pe altceva decît analiza operei ; ignorarea acestui fapt elementar lămurește numărul redus de biografii memorabile. Dintre acestea : *Viața lui I. L. Caragiale* pare cea mai puțin ambițioasă : prefața la ediția din 1940 (retipărită) este, în mijlocul atîtor orgolii critice, un exemplu reconfortant de modestie. Autorul mărturisește : „Caragiale își va găsi, fireste, scriitorul de mare talent care să-i învie chipul. În prealabil, a trebuit să-și afle cercetătorul documentar. Sarcina nu era deloc ușoară, deoarece anecdoticul și legenda s-au stratificat peste liniile existenței caragialiene, falsificînd-o. A desprinde datele reale din viața lui, verificînd cu strictețe snoavele scrise pe socoteala ei, înlăturînd fanteziile vinovate ale plăsmuitorilor profesionali, din nefericire adeseori acreditate și restabilind adevărul, iată ce ne-am propus. Este o chestiune de metodă..." Însă nu trebuie să ne lăsăm înșelați. La sfîrșitul cărții, „cercetătorul" ne așteaptă cu un *Creion* ce pare a fi rodul observațiilor de pînă acolo. E vorba de o „privire sintetică", de încercarea de a alege din „diversitatea trăsăturilor pe aceea fundamentală, generatoare a reacțiunilor morale". „Calitatea dominantă a lui Caragiale este inteligența. Cultivată, s-ar fi orientat către o disciplină de specialitate (...) Prin puterea apreciabilă de asimilare și prin specularea abilă a ideilor sau cunoștințelor însușite în ajun, actorul neîntrebuințat și-a putut juca rolul de om de cultură generală. Inteligența lui Caragiale se găsea însă pe tărîmul propriu în intuirea oamenilor cu discrepanțe între aparență și esență (...). Inteligențele abstracte ca Maiorescu sau Eminescu urmăresc efectele în cauzalitatea lor, pe care o denunță dialectic. Prin ereditate și formație, Caragiale este un observator direct și auditiv, care sintetizează prin gest și vorbire structura tipic socială a personajelor". Și, în fine : „Caragiale reedita aievea pe *Nepotul lui Rameau*. Stăpînea ca un actor mijloacele simulării în convingeri și simțiri, în înduioșare și patetism. Îmbrățișa cu onctuozitate papistășească sau invectivă ca sub lucrarea unei furii energumetice, dar era lucid și își gusta efectele, de după sticla aburită a lentilelor. Cunoștea pe oameni, îi disprețuia și știa să-i joace pe degete (...) Singurătatea îl apăsa, pentru că solilocviul său era de natură orală, cerîndu-și publicul, galeria". *Această sinteză nu e atît rezultatul investigării biografice, cît temelia ei inefabilă :* după

ce i-a povestit viața, Șerban Cioculescu ni-l arată pe eroul său în carne și oase, ca și cum ar spune : iată-l, despre el a fost vorba. Cortina a căzut peste spectacol ; autorul își aduce personajul în avanscenă ca să salute publicul.

Derutantă, pentru afirmațiile de mai sus, este în această carte metoda. Șerban Cioculescu ține, tot timpul, să fie socotit un simplu documentarist, care descoperă izvoare (cele trei capitole adaose la ediția de față au o rațiune documentară), care rectifică imagini false sau precizează circumstanțele. El grupează faptele pe teme — gazetar, revizor școlar, în politică, prietenii etc. — împotriva cronologiei biografice. La o analiză imediată nu se vede nicăieri intenția de a urmări coerent o existență. Mai mult : personajul acestei biografii nu moare ! Așadar, s-ar părea, nu o viață a lui Caragiale, ci o sumă de contribuții documentare în vederea unei viitoare întreprinderi de acest fel !

Ce este adevărat din toate acestea ? Cartea are o construcție mai subtilă care pornește, în fond, de la *Creion* ca de la sinteză necesară fără de care „aproximările" biografice nu s-ar fi putut închega într-un tot. Dacă metoda exterioară e a unui documentarist, spiritul cărții e al unui fin observator moral. Poate că nota esențială trebuie căutată în latura portretisticii morale. Autorul își ascunde (sau, cine știe, își ignoră !) uneltele și vocația. Dar cu timpul ne dăm seama că elementele portretului moral ce va fi sugerat la urmă în *Creion* se lipesc unele de altele, fără greutate, ca și cum structura dinăuntru a cărții ar fi de mozaic al cărui desen nu ne este dezvăluit decît la urmă, deși autorul s-a raportat mereu (și nemărturisit) la el ca la un canon secret. Biografia scrisă de Șerban Cioculescu este statică : personajul, el, nu evoluează, ci se lasă re-compus de autor care i-a sfărîmat portretul, după ce l-a învățat pe de rost, și care îl reface apoi ca într-un joc. Aventura spirituală, drama, zbuciumul lipsesc. Totul este dinainte știut de cititorul mai cu perspicacitate ca și de autor, chestiunea fiind de a reconstitui cît mai bine portretul. Autorul este foarte îngăduitor cu contribuțiile ulterioare sub raport documentar : „Cîte o dată n-am ajuns la rezultatele dorite. Ne facem o datorie să consemnăm lipsurile, în nădejdea că alții, mai norocoși le vor umple". Pentru că el știe că nici o contribuție nu va modifica portretul stabilit din capul locului. Valoarea *Vieții lui I. L. Caragiale* nu e decît subsidiar documentară : accentul trebuie pus pe acuitatea observației morale, care fixează, discret dar irevocabil, toate nuanțele personalității lui Caragiale. Diferența de, să zicem, *Viața lui Eminescu,* oricine o simte : în aceasta din urmă ne întîmpină un destin ; în cea dintîi, numai un portret ; existența lui Eminescu e privită de G. Călinescu în dialectica ei ; portretul scris de Șerban Cioculescu lui Caragiale este aproape imobil ; nimic nu se poate schimba în *Viața lui Eminescu* fără primejdia de a distruge senzația de viață ; ordinea elementelor în portretul moral al lui Caragiale este indiferentă. Ca să scurtăm, dacă G. Călinescu așează biografia în timp, Șerban Cioculescu o așează în spațiu, unul scoțînd viața din portretele succesive ale personajului, celălalt scoțînd un portret din momentele succesive ale vieții. Cine citește capitolele finale ale celor două cărți are cheia deosebirii dintre metodele lor.

Scanned with OKEN Scanner

Înaintea reeditării acestei remarcabile *Vieți a lui I. L. Caragiale*, Ș. Cioculescu ne-a făcut surpriza unei alte cărți, noi, despre autorul *Scrisorii pierdute*. Nu, desigur, *cu totul* noi ; I. L. Caragiale reia, mai pe scurt, datele știute, adaugă altele, le grupează cronologic. Avem în față o altă biografie, de mare densitate, a autorului *Scrisorii pierdute*. Ș. Cioculescu n-a făcut greșeala de a-și modifica prima carte, aparținînd acum istoriei literare ; a scris, de fapt, alta, care e tot o biografie, nu o monografie, cum am putea înțelege din titlu : analizele operelor sînt incidentale. Și, în definitiv, nu în ele stă tăria cărții. Poate pentru că, unde lucrurile sînt consacrate, criticul se mărginește la o caracterizare sumară, de sus, depinzînd opera de circumstanțele biografice ale producerii ei. E drept, cînd are impresia că opera e rău cunoscută ori chiar ignorată, Ș. Cioculescu o analizează. Așa se întîmplă cu schița *Ultima emisiune*. Noutatea unghiului este aici respectarea atmosferei lingvistice a bucății : criticul o recitește parcă, pentru noi, stăruind pe cuvinte, explicîndu-le (dar numai în trecere), punînd la tot pasul paranteze. Analiza e o lectură care dă la iveală savoarea textului : „Unde însă el rămîne credincios manierei sale, este în atitudinea naivă cu care întîi narează și apoi înfățișează deprinderile bahice ale comparșilor. Ei nu se îmbată, ci se medicamentează contra reumatismului. Chiar umila stare a celor trei nu este expres indicată, iar originea lor este sugerată prin îndeletnicirile : de bucătar (fiu de rob !), de toboșar și de galanterie (fiică de ghitarist !). Cum există o cavalerie rusticană, facem cunoștință acum cu una cerșetorească, în care bărbații își dau binețe cu doamnele, iar femeia este tratată ca o *cocoană*. De altfel, distinsele personaje, cu un atît de pronunțat simț al demnității personale — s-ar spune acel *pundonor* spaniol — nu cerșesc, ci *cer*, nuanță de mare însemnătate. Nu este decît o firească trecere de la o *carieră* la alta. Cuvîntul este în text, referitor la toboșar, și sună frumos, ca și cum ar fi vorba de cariera prin excelență, diplomația". Mare finețe. Nu putem decît să regretăm parcimonia analitică — în general — a autorului. Nici un alt scriitor român, sau puțini alții, în afară de Caragiale, nu se pretează în egală măsură la o astfel de descriere.

Ș. Cioculescu nu are curiozitatea specialistului în chestiuni de limbă, a lingvistului : pentru el (și de aceea este interesantă sub raport critic metoda), limba lui Caragiale are valoarea rarității și a excepției. Nu se caută locurile comune — în care orice analiză stilistică va cădea mai devreme sau mai tîrziu — ci ineditul expresiei. Plăcerea pusă de critic în aflarea lui este imensă ; cuvîntul e degustat ca o specie de vin vechi. Aproape nu găsim pagină unde atenția lui Ș. Cioculescu să nu fie excitată de o vorbă, de o frază, căci lui nu-i scapă nimic : nici chiar caragialismul așa de amuzant al anunțurilor întocmite de scriitor pentru Berăria Academică *Bene bibenti* („Locul de întîlnire a tuturor claselor. — Bere Luther — Popicărie de salon. — Serviciu garantat. — Întreținere europeană. — Prețuri moderate"). „Vechi sufleur" din titlul amintirilor știute e tradus în treacăt prin „fost sufleur" și indicația constituie aproape o surpriză pentru cine n-a stat să mediteze la sensul

Scanned with OKEN Scanner

exact al cuvîntului. În unele momente, criticul își însușește stilul scriitorului, parodiindu-l imperceptibil, dar după ce, mai întîi, i-a destrămat la un colț țesătura ca să se convingă de calitatea ei.

Dar, spunem, cartea e în fond o biografie. O biografie care a renunțat la formula foarte amănunțită a *Vieții lui Caragiale* și s-a întors la cronologia banală. Desigur, și din cauza colecției în care noua carte apare. În *Viața lui Caragiale*, viața era un obiect de studiu : acum accentul se mută pe continuitatea interioară. Nu m-aș grăbi să calific schimbarea. Firește, oricînd, a vedea destinul unui artist ca pe un film cunoscut dinainte, însă rulat cu încetinitorul spre a putea medita asupra lui, poate fi la fel de tulburător ca a strînge materialul necesar pentru a face filmul. Întîia carte a lui Ș. Cioculescu era, oarecum, în acest stadiu : criticul compunea capitolele vieții lui Caragiale, unul cîte unul, sub ochii noștri, copilăria, școala, activitatea publicistică, activitatea literară, relațiile cu alți scriitori, familia etc. Fiecare capitol rămînea deschis, datele noi nu modificau, ci întregeau pe cele vechi. Din aceste răbdătoare investigații transversale (fără de care, știu, biografia însăși nu e posibilă) lipsea însă interesul pentru ceea ce le-ar fi putut lega și orienta într-un unic sens : acela al existenței inefabile a lui Caragiale. Nu e curios că eroul primei biografii nu moare ? Și faptul nu apare — tocmai datorită conceperii biografiei ca studiu — nereparabil : autorul ar fi putut adăuga pur și simplu capitolul ce lipsește, nu e o ruptură care să lase vasele de sînge ale biografiei deschise : e un strat care lipsește. Între el și celelalte nu se comunică, pentrucă opera trăiește pe secțiuni mult mai bine decît în totul.

Noua carte e interesantă — dincolo de destinația ei mai modestă — tocmai pentru că o bănuiesc a fi rezultatul unei reveniri semnificative : criticul a amînat mulți ani nevoia de a folosi ceea ce strînsese nu pentru un studiu, ci pentru o adevărată viață nu pentru o „compunere", ci pentru o creație. Din personaj virtual de comedie, de dramă, de tragedie, Caragiale devine personaj real. Așa stînd lucrurile, întrebarea principală este : reușește Ș. Cioculescu să-și înfăptuiască năzuința ?

Cum era și normal, noua biografie lasă la o parte multe date, întîi, pentru a ne repeta o carte scrisă, știută, apoi, pentru că ea transformă studiul, cercetarea arhivistică, într-o narațiune ce nu se poate împiedica la tot pasul de mărunțișuri. Dar simplificarea aceasta lipsește cartea de, poate, acele pagini care fac originalitatea autorului în materie de evocare : Ș. Cioculescu e un voluptos al detaliului caracteristic, al anecdotei cu putere de caracterizare morală, al incidentului. Puțini știu ca el să învie informații din cele mai anodine, puțini reușesc ca el să transmită savoarea unui „cancan", evitînd așa de natural orice impresie de trivialitate. Biografia rămîne seacă fără istoriile picante, fără amănunte pitorești. Aleg cel dintîi exemplu care-mi vine în minte. Ce sînt relațiile (schimbătoare) dintre Caragiale și Maiorescu fără povestirea pe larg a redactării petițiilor către Ion Ghica (și comentarea textului lor), fără scenele de la Junimea fără... Ș. Cioculescu justifică subtil — lucrul trebuie reținut — conflictul dintre scriitor și critic, mai bine zis supărarea subită a lui Caragiale, în anii de după moartea lui Eminescu. Dar

Scanned with OKEN Scanner

un e păcat că se omit manifestările concrete ale „supărării" sau încercările de împăcare pe care Caragiale le face mai tîrziu ? În legătură cu aceste încercări, în *Viața lui Caragiale*, Ș. Cioculescu mărturisește a deține niște informații orale de la M. Dragomirescu (le și declară). În *Integralismul* acestuia, aflăm o variantă (cu unele amănunte noi) a demersurilor lui Caragiale de a înfrînge răceala absolută a lui Maiorescu.

Dacă noua carte a pierdut din savoarea celeilalte, ea a cîștigat ca viziune de ansamblu. Din acest punct de vedere, primele pagini propun un excepțional portret interior al lui Caragiale. E vorba de un Caragiale par lui-même, căci biografia devine nu o autobiografie, dar o confruntare a datelor reale, documentare, cu interpretarea scriitorului însuși : imaginea copilăriei trece prin operă. Acest început strălucit ne pune dintr-o dată în contact cu cel mai profund Caragiale. Se remarcă, astfel, în *Grand-Hotel...* „voința umoristului de a se așeza pe altă poziție decît majoritatea scriitorilor, ridiculizînd dispoziția lor sentimentală", față de copilărie, pentru ca, în interviul acordat lui Delavrancea, în 1884, să se atragă atenția asupra nostalgiei lui Caragiale, „înaintea paradisului pierdut al copilăriei". „Așadar, conchide criticul, se poate vorbi despre Caragiale ca despre un *homo duplex*, care a purtat în viață mai adesea, ca și în operă, masca umanului, dar care, în intimitate, uneori, știa să se abandoneze firii sale profunde, interioare, de regulă stăpînită cu dîrză voință a impenetrabilității". Dar de ce nu și-a urmărit criticul confruntarea și pentru restul vieții dramaturgului ? El revine deodată la perspectiva biografică obișnuită în care relația vieții cu opera are mereu același sens, dinspre cea dintăi înspre cea de a doua : „Cum a fost posibilă această structură ideală de dramaturg ? se întreabă la un moment dat Ș. Cioculescu. Răspunsul ni-l va da schițarea scurtă a antecedentelor de familie".

Desigur, faptul că autorul *Scrisorii pierdute* se naște într-o familie de actori (și de dramaturgi) e important, dar nu constituie un răspuns suficient. Criticul evită cu bună știință aspectele tulburătoare ale vieții lui Caragiale. Căci nu numai că sînt cazuri în care opera — a lui Caragiale, a altuia — rămîne neexplicabilă prin viață, dar adesea viața ascultă de apelul operei. Goëton Picon a remarcat, scriind biografia lui Malraux, că experiențele biografice grave — prizonierat, condamnare la moarte — n-au precedat, cum s-ar crede, romanele, n-au servit ca model pentru experiențele similare ale personajelor ; dimpotrivă, viața lui Malraux, a confirmat într-un chip surprinzător, opera, scrisă înainte ca și cum detențiunea, tortura, moartea eroilor ar fi chemat detențiunea, tortura, suferința autorului. O astfel de perspectivă, dacă nu e singura, nici nu trebuie exclusă dintr-o biografie. Exemplele pentru Caragiale ? Ș. Cioculescu pomenește de Zaharia Antinescu, primul dascăl al scriitorului, „deținător al unei importante cărți de vizită, cu un neverosimil palmares de titluri, distincții și participări la societăți culturale din toate țările neolatine (...) care-i va fi servit (...) la creionarea mărețului încornorat din *O scrisoare pierdută*...". Ceea ce criticul nu spune este că Zaharia Antinescu a scris o carte autobiografică în felul ei uluitoare (cartea de vizită a fost reprodusă ulterior din aceasta) ale cărei episoade sînt adevărate schițe caragialești *avant la lettre*, cu deosebirea că e vorba de un caragialism paradoxal, adică serios. Caragiale își va imita, el însuși,

Scanned with OKEN Scanner

eroii, după ce i-a creat : dar iată un personaj care-și imită autorul, înainte de a fi fost creat el însuși, iată-l pe Trahanache nu erou al comediei, ci autor al ei.

Nici plecarea din țară, în toamna lui 1904, a dezamăgitului scriitor nu se explică integral prin circumstanțe biografice. Gestul este așa de grav — la un om serios, cum e Caragiale — încît nici o decepție, suferință, nu-l justifică îndeajuns. Nu pornindu-se de aici, a putut fi invinuit Caragiale de nepatriotism ? Invinuirea e nedreaptă, dar dacă s-a produs, trebuie să ne dea de gîndit. Ș. Cioculescu o respinge cu argumente foarte juste în vechea *Viață a lui Caragiale*.

Dar să vedem și altfel lucrurile. Ce a scris Caragiale la Berlin ? Ultimele lui opere seamănă prea puțin cu cele dinainte și seamănă într-un fel adînc, adică scot la iveală impulsuri creatoare mai greu de sesizat înainte, ascunse și modificate de altele. Caragiale — faptul e lămuritor — nu mai poate scrie nici *ce* scria înainte, nici *ca* înainte. *Titircă, Sotirescu et comp.*, plănuita reluare a personajelor din comedii, rămîne nerealizată, căci dramaturgul (declară el însuși) *nu-și mai aude eroii ca altădată*. Să înceteze a-l mai sluji urechea, așa cum, la înscrierea în Conservatorul lui Costache Caragiale, refuzase să-l slujească vocea ? Nu, e altceva. Caragiale scrie la Berlin povestiri fantastice, pe subiecte date, nu inventate : el face literatură pe pretexte literare. *Observatorul* cedează locul *artistului*. Arta cuvîntului — obsedantă și anterior — găsește mijlocul să se elibereze, să treacă în prim plan. Din această perspectivă : nu este plecarea lui Caragiale la Berlin și o trecere din lumea — din spațiul, din timpul — „comediilor“ și „momentelor“ în lumea literară a Acriviței și a dracului ce s-a făcut om ? Prizonier al eroilor lui, al lui Cațavencu, al lui Mache și Lache, al lui Leonida, cîtă vreme era în țară, Caragiale a fugit de ei spre o lume diferită, care nu mai părea la fel de reală și care era, în mult mai mare măsură, simțită ca rod al fanteziei lui. Spațiul și timpul istoric sufocau pe om, nu pe scriitor : scriitorul era sufocat de spațiul și de timpul pe care le crease el, de personajele create de el, de propria lume, imaginară. A plecat la Berlin și spre a se elibera de această lume, într-o alta (și prin alta), tot imaginară dar care, nefiind încă scrisă, era o așteptare, nu un cerc de fier de neînlăturat. În acest sens, biografia ascultă de operă. În Caragiale, împotriva realistului, a satiricului, a observatorului moral și social, a triumfat artistul. Lui Pristanda i-a luat locul Kir Ianulea. Din Lache, din toți ceilalți au rămas cuvintele, memorabile acum nu întrucît cvaracterizează ceva, ci în ele înseși, în universalitatea lor ; „C'eș'copil“ ; „Ești teribil, mon cher“, „Nu mai ai nici un haz“. Din viața independentă a acestor cuvinte care au devorat pe cei ce le rosteau, se va naște, după o jumătate de secol, teatrul lui Eugen Ionescu.

Ultima carte a lui Șerban Cioculescu (*Itinerar critic*, 1973) se aseamănă foarte bine cu, dintre cele ce i-au premers, *Varietățile critice* din 1966, strîngînd cîteva zeci de articole apărute mai întîi (cu puține excepții) în *Breviarul* săptămînal pe care criticul îl susține în „România literară“ și o vom analiza ca exemplu edificator și pentru cealaltă. Nu e

Scanned with OKEN Scanner

vorba deci de studii ample sau de recenzii propriu-zise (ca în *Aspecte literare contemporane*, rod editorial al unei activități de acest fel, însă ce-i drept, mai vechi ieșind din sfera acestui curs), nici de portrete de scriitori, cu accent pe latura morală (ca în *Medalioane franceze*), ci de o publicistică, în sensul mai direct al cuvîntului, neîngrădită tematic, diversă și spirituală. Dacă, prin contribuția substanțială la istoria literaturii din ultima jumătate de secol, *Aspectele...* rămîn o carte fundamentală, greu de ocolit, „varietățile critice" din culegeri ca acelea pe care le-am pomenit au un merit deloc neînsemnat (din contra, aș zice) în precizarea tipului de critică pe care Șerban Cioculescu o practică mai ales de la o vreme. Formula oarecum fixă, de 4—5 pagini, expresie a unui ritm săptămînal de scriere, a *Breviarului*, a jucat și ea un rol, dovadă caracterul mai eterogen al *Varietăților* în raport cu *Itinerarul* de azi. Așezarea articolelor în ordinea istorică a subiectelor mi se pare, de aceea, inutil sistematică, fiindcă o parte din farmecul acestei publicistici vine din neprevăzutul și pitorescul temelor, din alunecarea de la una la alta. Trebuia păstrată succesiunea din revistă, ca mai naturală și mai definitorie pentru extraordinara vioiciune intelectuală a criticii lui Șerban Cioculescu, în care plăcerea pentru amănuntul istoric și biografic și lectura modernă se întîlnesc. Articolele din *Itinerar*, arătînd aceeași finețe de spirit și de limbă ca și studiile ori cronicile din *Aspecte*, sînt, pe de altă parte, netăgăduit mai simpatice, în lipsa oricărei rigidități didactice. Secretul *Breviarului* constă, de altfel, în întinderea pe dedesubt a cunoștințelor, în știința de a face agreabile pînă și aridităților filozofice. Neconstrîngîndu-se la analiza curentă de carte (pentru care a arătat, cîndva, pe lîngă perfecta aplicație, o metodă personală), autorul cultivă acum, cu deplină libertate, verva malițioasă, sau rea, ironia, într-un stil al perfidiei protocolare de altă specie decît aceea a lui Vladimir Streinu (mereu solemn în ceremonialurile sale destructive) sau a lui Perpessicius (obsecvios și mustitor ca un burete).

Există în critica precisă și limpede a lui Șerban Cioculescu o bună doză de „inefabil", pe care protestele repetate ale autorului însuși contra termenului ca atare și părerea lui despre critică — în care vede o operație foarte pozitivă, la antipodul imaginației călinesciene — ne-au împiedicat de multe ori s-o relevăm. Un critic adevărat este neapărat un scriitor, indiferent de opinia lui despre critică și despre sine. *Itinerariul* dezvăluie un astfel de scriitor — ca și *Mențiunile* lui Perpessicius, *Clasicii noștri* a lui Vladimir Streinu sau *Istoria* lui G. Călinescu — original, stăpîn pe o expresivitate de tip literar, în care elementul esențial este curiozitatea ce îndrumă spre biografia morală. Niciun cuvînt nu iese mai des de sub peniță marelui scotocitor de mărunțișuri care este Șerban Cioculescu decît verbale „a scotoci" și „a adulmeca". Încît la raționalismul franțuzesc (evident pînă și în disprețul pentru obscuritatea literară), de atîtea ori lăudat, al acestei critici, deloc lirice și artistice în mijloacele exterioare, se cuvine să adăugăm instinctul ce o orientează subteran și un miros subtil, rafinat, care sînt, în esența lor, (horribile dictu !) inefabile. Șerban Cioculescu este un poet care se ignoră al rarității în literatură, are gustul lucrului de preț, al detaliului colorat și picant. Un manuscris necunoscut, o carte veche plină de însemnările cititorilor succesivi, un episod din viața lui Șt. O. Iosif, un cuvînt

Scanned with OKEN Scanner

neașteptat la care recurge D. D. Pătrășcanu, o pagină de cronică moldovenească — acestea și altele, în loc să lase indiferent pe partizanul comentariului științific, modest explicator de opere (cum se socotește el însuși) îi procură mari satisfacții secrete, un haz interior reținut, o exaltare rece, intelectuală, care fac să vibreze pagina critică.

Iată, spre a concretiza, întrebuințarea dată ironiei. Șerban Cioculescu este unul din marii noștri ironiști, în critică, polemist de temut din această cauză. Gama instrumentului său e foarte întinsă. Ironia e uneori abia perceptibilă : „Desigur că N. Iorga și G. Ibrăileanu exagerau în rău". Nu „toată clasa cultă" românească era galomană, ci o pătură subțire a clasei suprapuse, care „se piquait de lecture" (p. 139). Aici expresia franceză de la urmă arată că autorul nici nu disprețuiește, în fond, prea tare pretinsa galomanie. Alteori, mai directă, rămîne totuși binevoitoare, ca în aceste considerații finale la poezia lui C. A. Rosetti : „a fost, în definitiv, întîiu „textier" de mare succes al secolului trecut. Cine ar fi crezut că acest Don Juan și Cassanova de la meridianul suburbiei bucureștene, va avea să ajungă, prin forța evenimentelor, temutul condei la *Românul* și spaima oamenilor de „ordine" (p. 72). Spre a sfîrși în vecinătatea diatribei, ca de exemplu în denunțarea falsului portret eminescian, uzînd cu aparentă liniște de argumente științifice : „Se știe că în antropometria judiciară este consemnată ca un alt semn net distinctiv, de la om la om, forma urechii. La noul portret, „fotografie comunicată de Ion Zgaibă, elev" și găsită, zice-se, „în albumele îngălbenite ale unei familii din Florești", urechea apare parțial acoperită de chică, ușor îndepărtată de cap (clăpăugă) și n-are armoniosul lob al ginții eminesciene. Fizionomia, cu cît privim fotografia mai de aproape, pare a unui onorabil țîrcovnic sau a unui cinovnic ce se simte prost în haine noi duminicale... sau de împrumut" (p. 89).

Un procedeu oarecum înrudit este al dublului registru al cuvintelor. Puțini critici sînt mai iubitori de „filologicale" decît Șerban Cioculescu, gata a trage toate foloasele de pe urma unei nevinovate etimologii, sau a sensului figurat al cuvintelor. Despre G. Topîrceanu ne spune *(G. Topîrceanu — intim)*, că, fiind secretar de redacție la „Viața românească", „își făcea mînă bună printre scriitoarele începătoare, oferindu-și serviciile de stilizator și făcînd „toaleta" prozei lor șovăitoare" (p. 202) și mai încolo „Găzduit de Stere la Bucov, într-un rai de trandafiri, se plîngea unei admiratoare (...) Galant, mulțumea pentru mici atenții ale aceleiași : „nu mă pot opri de a vă săruta în gînd vîrful unui deget și a vă mulțumi pentru solicitudine". Speriat însă la gîndul că i s-ar fi cerut stilizarea întregului manuscris..." (p. 203). Echivocul e abil întreținut pînă la ultima propoziție a articolului, amabilă recomandare a lecturii : „Citiți *Scrieri alese* de G. Topîrceanu. Este o lectură instructivă și plăcută. Omul ni se pare tot atît de *cuceritor* ca și poetul" (p. 205). Sublinierea îmi aparține.

Reunite, într-o scurtă evocare a felului cum Șt. O. Iosif a întîlnit-o pe Natalia Negru, ironia și echivocul fac ravagii. Criticul pare a se ține de textul unor scrisori ale blîndului poet atunci custode al Bibliotecii Fundației ; istorisirea e pe alocuri o capodoperă de insinuație. Voi cita doar finalul : „A doua scrisoare, fără dată, ni-l arată pe poet îndrăgostit

Scanned with OKEN Scanner

mai mult ca oricînd de aceea pe care o numea destul de fad „sărmana mea domniță albăstrică". A avut, sărmanul, peste cîteva zile de la scena de pomină „îndrăzneala nemaipomenită de a o ruga să-mi permită s-o însoțesc". A treia zi, ea a arborat „un corsaj albastru de mătase care o prindea de minune". I s-a părut îndrăgostitului „așa de frumoasă, frumoasă ! Să-ți pierzi mințile cînd te uitai la ea, nu altceva !" A urmat o strîngere fugitivă de mînă din partea ei, și iar o absență calculată, în cursul căreia Iosif a urcat toate treptele sublimului, pînă la aceea de a se simți nevrednic să se ridice pînă la ea !" Ultima propoziție cade sec : „Restul se cunoaște" (p. 156—157).

(N. MANOLESCU)

VLADIMIR STREINU

În *Istoria literaturii,* G. Călinescu nu acordă criticii lui Vladimir Streinu (1902, Teiu-Argeș) aproape nici o atenție, notînd în fugă, după examinarea poeziei aceluiași : „În aplicări, eseistul va avea de reexaminat unele opinii prea cordiale ori prea reticente, precum va trebui să-și corecteze stilul oficios". Ceea ce echivalează cu a vedea în critic un simplu diletant. Lucrul nu este exact, dacă ne gîndim că Vladimir Streinul este autorul unui număr însemnat de foiletoane, parte adunate în *Pagini de critică literară* (volumul întîi reia, cu un adaos de opt titluri, pe aceia din 1938, volumul al doilea cuprinde cronici risipite prin reviste, după 1938) și al unor studii despre *Clasicii noștri,* cunoscute, în marea lor majoritate, lui G. Călinescu cînd își redacta *Istoria.* Mai mult decît atît, eseistul a schițat chiar cîteva răspunsuri personale la *Problema criticii literare,* arătînd și cu alte prilejuri, o conștiință foarte precisă a profesiunii sale.

Totuși, măcar într-o privință, G. Călinescu are dreptate. Dintre criticii generației lui, Vladimir Streinu pare cel mai indiferent față de alegerea operelor pe care le recenzează. Nescriind (precum Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius) despre toate aparițiile, el nici nu lasă să se vadă motivarea preferințelor, care nu e totdeauna valoarea. Mă refer doar la articolele publicate în *Pagini* și probabil că impresia aceasta ar fi oarecum schimbată dacă aș avea răgazul să le caut și pe acelea abandonate în reviste. Fapt e că Vladimir Streinu scrie despre *Robul* lui Dem Theodorescu, nu și despre *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, despre *Însemnările unui belfer* ale lui Ioachim Botez, nu și despre romanele lui Camil Petrescu, Rebreanu, Mircea Eliade, M. Sadoveanu (cu excepții nesemnificative). În poezie, către care se îndreaptă înclinațiile criticului, nu e omis, dintre autorii de seamă, decît Barbu. Și în critică, prezența unor cărți face inexplicabilă absența altora, așa că, pînă la urmă, tabloul este incomplet și arbitrar. Nu se poate găsi o scuză în eventuala lipsă de vocație pentru cronică ; Vladimir Streinu a scris mai ales cronică, iar capriciile nici nu ne dezvăluie o pasiune statornică pentru o anume familie artistică sau pentru un anume tip de scriitor, care să explice alegerea. Dar chiar metoda de recenzare diferă

Scanned with OKEN Scanner

de la o carte la alta, fiind vorba cînd de simple articole *à propos de*, cînd de veritabile studii, cînd de excursii erudite, cînd de o notă *à vol d'oiseau*. Ceea ce nu i se poate, vai de mine, reproșa autorului, dar ceea ce justifică pînă la un punct părerea mai generală că Vladimir Streinu e mai cu seamă un eseist, destul de disprețuitor față de dogmele profesiei, aproape ca un amator. Stilul este acela al criticii prețioase ; nu pun nimic peiorativ în afirmație, căci există în critică un stil prețios, așa cum există unul sec, ambele la fel de îndreptățite. Să luăm la întîmplare o pagină :

„Înțeleg că un cunoscător al literaturii, de transă și fantasc nervaliene ar putea ridica o întîmpinare poate întemeiată. Gérard de Nerval, victimă a onirismului, înseamnă în capela aceea romantică de provincie a Dijonului, unde trăia, un cordon de legătură al întregii literaturi franceze cu poezia și mentalitatea germană. S-ar putea ca atît Nerval, cît și Blaga, să fi avut o aceeași reminiscență dintr-o literatură, pe care îndeobște se știe că amîndoi au cunoscut-o. În acest caz, acei cărora poezia germană le-a devenit familiară sînt în drept să înnumere firele acestea de nisip. Voi risca totuși un gînd de zădărnicie pentru cazna lor".

Dacă nu este un benedictin al criticii, ca Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu nu este nici numai un degustător de cărți ca Perpessicius. Cum am mai spus, el a căutat să definească un concept de critică și, fără a reuși să ajungă la unul original, a fost acela care, în generația lui, a cultivat mai atent reflecția asupra criticii. N-au făcut-o nici Pompiliu Constantinescu, nici Ș. Cioculescu ; G. Călinescu are o situație excepțională. Cu toate acestea, există un număr de păreri despre critică și literatură pe care le împărtășesc toți ; mai mult, un număr de convingeri artistice. Toți sînt, din naștere, maiorescieni, recunoscînd ca punct de pornire separarea lui Maiorescu între estetic și politic. De aici decurge „militantismul estetic", încercarea, cum spune Vladimir Streinu, „de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite și de a veghea asupra acelei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume". Admirabile cuvinte ! Reprezintă ele un crez estetizant ? nu : „Militantism estetic nu înseamnează estetism... Estetism este un mandarinat care desconsideră nevoia luptei de idei adică însuși fondul acestor volume de critică". Apărarea purității artei se leagă de aceea a purității criticii. Vladimir Streinu vine către critică, asemenea colegilor lui de generație, din învățămîntul secundar (cum a remarcat tot G. Călinescu) ; le-a fost dat acestor foști profesori să reacționeze, desigur și sub înrîurirea lui E. Lovinescu, în primul rînd contra denaturărilor didactice ale criticii. Fără să fie un polemist, ci mai degrabă un ironist, Vladimir Streinu este totuși autorul unor energice articole care denunță prostia criticii de tip școlar *(Confuzie 1938, O istorie școlară a literaturii române)*. Aceasta este una din marotele lui. Ar putea spune, împreună cu toți ceilalți : critică estetică înainte de orice.

Momentul cel mai important, pînă astăzi, al criticii românești moderne se află, în felul acesta, întemeiat pe trei-patru principii sigure, între care autonomia esteticului deține un rol de vioara întîi. Nu e mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin adevărat că urmele vechilor deprinderi didactice nu dispar niciodată cu totul și aceste deprinderi continuă să țină înlănțuite, dacă nu gustul, în orice caz metodele propriu-zise de analiză. Violenta reacție la critica școlară izvora și dintr-un secret complex. E semnificativ și surprinzător că le-a lipsit unor critici de talentul celor în discuție ambiția de a trece de hotarele criticii explicatoare a operelor. Ei rămîn mai interesați în recenzie decît în cărți, pentru că în acestea din urmă canoanele didactice ies dintr-o dată la iveală, cum se întîmplă în studiul lui Pompiliu Constantinescu despre Arghezi. Lucrul se vede și mai lămurit dacă luăm în considerare atitudinea lor față de operele trecutului. Obligațiile foiletonului i-au ținut departe de istoria literară pe care au lăsat-o, mai ales pe cea veche, în seama specialiștilor, rupînd-o astfel pentru multă vreme de preocupările intelectualului modern. Retrospectiva lor s-a oprit de obicei la marii clasici, pe care i-au citit, ce-i drept, cu totul altfel decît o făcuseră înaintașii (Lovinescu) și decît o făceau istoricii literari de meserie. Lecturile lor din Creangă, din Eminescu sau din Caragiale creează primul curent susținut de redescoperire a valorilor clasice dintr-un unghi modern. Dar niciunul n-a lărgit la întreaga literatură a trecutului analiza. În mod surprinzător, tocmai aici ei se arată timorați. Șerban Cioculescu scria un capitol dintr-o *Istorie a literaturii române moderne*, despre epoca 1830—1865, nehotărîndu-se între o judecată personală și o descriere didactică, iar biografia lui Caragiale o menține în notă strict documentară, declarînd circumspect că autorul *Scrisorii pierdute* „își va găsi, firește, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul". Perpessicius se consacră ediției Eminescu, Vladimir Streinu istoriei versului liber românesc... Cărți utile, nici vorbă, dar care nu cer talent, ci numai pricepere.

O despărțire decisivă de metodele istoriei literare de tip tradițional nu se produce la ei niciodată (doar Călinescu o va pune în practică); mai ciudat este că nici analiza critică a operelor prezentului nu s-a eliberat cu totul de metodele didactice! Teme, motive, tipuri, artă literară... Iată cum analizează Vladimir Streinu pe Arghezi; articolele consacrate marelui poet nu alcătuiesc un eseu unitar, ci se continuă oarecum în serie paralelă cu a volumelor lui Arghezi. Primul, de exemplu, se oprește la *Cuvinte potrivite*, altele la *Cărticica de seară*, *Hore*, *Florile de mucigai*, sînt ignorate, deși, dacă e de căutat originalitate la Arghezi, aici ea putea fi găsită cel mai lesne. Metoda e peste tot aceeași. Se pleacă de la „critica criticii", trecîndu-se la preciziuni în legătură cu natura liricii argheziene. Într-o polemică ce se va reînnoi, cu punctul de vedere „psihologic" în analiza poeziei, se exprimă și o poziție pe care criticul va întemeia mai tîrziu propria sa analiză. Ni se atrage atenția asupra a două categorii de poeți: unii care inovează limbajul, alții care inovează substanța. Eseul moral, psihologic, n-ar avea rațiune decît în cazul celor din urmă, primilor studiindu-li-se „în mod normal numai meșteșugul și aplicația". Ideea va reveni și în studiul despre Bacovia, unde se afirma încă mai clar că singura îndreptățire a studiului psihologic al poeziei ar fi aparițiа pentru întîia oară la un poet a unor anume zone morale sau sufletești; în astfel de cazuri (Baudelaire, Bacovia), psihologia diferențială s-ar arăta nimerită. În ce

Scanned with OKEN Scanner

privește pe Arghezi, discutabilă nu e contestarea „dramei morale“ (poetul e înțeles ca geniu verbal), ci motivarea acestei contestări. Ca și la Barbu, socotește Vl. Streinu, conținutul de intuiții spirituale nefiind nou, valoarea poetului trebuie pusă pe seama tehnicii. Mi se pare că recădem în dualitatea conținut-formă. Ceea ce numim conținut al poeziei nu trebuie să fie noi, ci numai valabil în plan liric, existența emoției. Dar cum vom determina gradul de noutate ? Oricînd se poate dovedi că poeții cei mai violent originali împrumută și ei. În prefața la traducerea lui Hamlet, Vladimir Streinu însuși observă cum Shakespeare a fost în întregime transformat de specialiști într-un mozaic de lucruri luate de pretutindeni. Ceea ce-l face pe Shakespeare să rămînă Shakespeare, iar pe Arghezi — Arghezi este tocmai, să zicem în lipsă de altceva, tonalitatea unică, inefabilă, a unei opere, ale cărei materiale pot fi foarte bine străine. Eseul moral curat poate urmări noutatea relativă a lumii morale ; critica estetică, nu, și e de mirare cum de n-a simțit Vladimir Streinu în ce contradicție se pune cu sine însuși.

Vladimir Streinu revine asupra lui Calistrat Hogaș, după ce în 1944—1947, îl editase și îl prefațase. Revenirea nu înseamnă numaidecît o modificare a principalelor judecăți și caracterizări din *Introducerea* la ediție (publicată încă din 1941 în *Revista fundațiilor)* ; dar nici o repetare, mai pe larg, Ne găsim în fața unei opere de sine stătătoare, remarcabilă prin armonie și densitate.

Curios lucru : autorul însuși pare a nu acorda greutate acestui punct ; el nutrește alte ambiții decît aceea, singura în stare să asigure criticii un titlu de noblețe, de a scrie o carte interesantă în primul rînd în ea însăși. Capitolele ultim și penultim redeschid, nu fără umor, discuția cu privire la prioritatea unor caracterizări ale operei lui Hogaș. Mîndria secretă a lui Vladimir Streinu este de a fi cel dintîi care a schimbat imaginea tradițională a lui Hogaș primitivul, păgînul, homericul ; G. Călinescu, T. Vianu, Ș. Cioculescu au mers, ulterior, pe acest drum. Faptul e ușor de recunoscut azi : dar e oare chiar atît de important ? Iritarea lui Vladimir Streinu pornește de la neluarea în seamă a bazei foarte riguroase (cercetarea manuscriselor) pe care s-a întemeiat în afirmația că Hogaș e un om de carte, un pedant, un profesor, cu scrupul „artistic“ (și „gramatical“) și că rolul lui Ibrăileanu, în tăieturi și îndreptări de acest ordin, a fost mult exagerat prin memoria cam șovăielnică a unor scriitori din grupul *Vieții românești*. Ce-i drept, dovezile produse de Vladimir Streinu erau irefutabile și e de mirare cum s-a menținut vechiul punct de vedere chiar și la un critic cu mare simț filologic ca Șerban Cioculescu. Dar adevărata rațiune a nemulțumirii este mai adîncă și ea izbucnește într-o pagină foarte vehementă contra lui E. Lovinescu ; portretul scris de acesta lui Hogaș este respins ca o alunecare în literatură, în stil : „Este cu totul evident că stilistul, cu slăbiciune la frază și efecte literare, a luat-o înaintea criticului. Avem impresia citind din Lovinescu (...) că am pornit nerăbdători cu un călăuz care în loc să ne conducă de-a dreptul unde dorim, stă să facă, în drum, figuri de patinor. Întîrziem — acesta ne este sentimentul“. Nu e vorba numai de puțină eleganță a comparației : dar, în definitiv, nu este critica tocmai o întîrziere, o așteptare, o tensiune spirituală, o „formă goală a activității intelectuale“ ca și poezia ? Dacă nu urmărim

Scanned with OKEN Scanner

să ne instruim, noi citim pe Lovinescu nu spre a cunoaște pe Hogaș, ci spre a cunoaşte pe Lovinescu însuşi ; iar eforturile criticii, în timp, izvorăsc doar aparent din nevoia de a ajunge la „adevăratul Hogaș" ; în fond necesitatea actului critic este în actul însuşi, nu în afara lui, fiindcă scriem, critici sau poeți, numai cînd nu putem să nu scriem.

Dar mai este ceva. Cînd Ibrăileanu a intuit, cel dintîi, „primitivismul" lui Hogaș, fără a-şi dezvolta intuiția, el s-a găsit în faza unei critici latente, de impresie, de glosă marginală, întocmai ca Sainte-Beuve spunînd despre Baudelaire doar două rînduri : „Acest mic pavilion pe care poetul şi l-a construit în extremitatea Kamciatcăi literare îl numesc *la Folie Baudelaire*". Abia E. Lovinescu a creat, într-un spațiu critic manifest, imaginea totală, desăvîrşită a „primitivului" Hogaș. În acest sens, avea dreptate Lovinescu să atragă atenția criticului de la Iaşi (în polemica privitoare la Eminescu, mi se pare) că în materie de critică singura paternitate care contează este a aceluia care exprimă cel dintîi memorabil. Toți putem avea cutare *impresie ;* devenim însă critici prin *capacitatea* de expresie.

Vladimir Streinu crede că propria sa viziune asupra lui Hogaș se înalță pe ruina viziunii lovinesciene. În fapt, ea există paralel şi există astfel întrucît se dovedeşte la fel de adîncă, de coerentă, nicidecum fiindcă ar fi mai „exactă". Ce poate însemna exactitate în critică ? În niciun caz fidelitate față de temă, căci tema, ea însăşi, nu reprezintă nimic în afara puterii noastre de a o exprima ; poate, fidelitate față de noi înşine. Se ştie ezitarea lui Thibaudet în a prefera *Fum*, *Annei Karenina* sau invers ; de ce totuşi în critică am fi siliți să alegem, să distrugem prin preferință ? Şi cum aş putea să aleg între E. Lovinescu : „Hogaş n-a fost un mare poet liric al naturii româneşti, ca M. Sadoveanu de pildă, ci un aed din faptul lumii, cînd soarele era o divinitate reală şi răsărirea lui o transfigurare universală, cînd toate fenomenele naturii se prezentau în expresia concretă a unor forțe cereşti, cînd umanul era indispensabil amestecat cu divinul, cînd totul era mit. Pentru îndeplinirea misiunii sale de aed, Hogaş (...) are sufletul antic, sufletul omului primitiv, din care au izvorît demonii şi îngerii (...), în care stîncile se prefac în monştri şi dumbrăvile şi munții şi apele şi cîmpiile se populează, în chip natural, cu nimfe, cu areade, cu hamadriade, cu balauri, în care fiecare gest, cît de simplu, se amplifică şi se proiectează măreț pe singurătatea cerului..." şi Vladimir Streinu : „(Hogaş) este orăşan, cu pălărie calabreză şi pelerină romantică, dar în opinci, care face băi de primitivism. Se declară rustic, fără să fie, numai din pornire literară ; rupe cu toate degetele din mămăliga oacheşă a stînilor, pe unde înnoptează, fiindcă vede că aşa fac şi ciobanii-gazde ; soarbe, zgomotos şi amuzat, din jintița lor fierbinte ca să-şi uite de firea sa orăşenească ; aspiră, în sfîrşit, la toate formele vieții elementare tocmai pentru că e departe de ele" ?

Acest singur citat ar fi de-ajuns spre a se observa că, indiferent de ceea ce vrea să dovedească autorul, *Calistrat Hogaş* o carte plină de farmec subtil, o carte plăcută, cu emoția cuvîntului vechi şi rar, în care filologia devine prilej de poezie : „Numele de Hogaş era de presupus ca aparținînd unor oameni de munte, chiar dacă ei s-ar afla cumva la şes. Pînă să devină nume patonimic, cuvîntul va fi fost

Scanned with OKEN Scanner

poreclă, scornită pe seama uneia sau mai multora cu locuința în vreo văgăună a ținuturilor muntoase. „Hogaș“ vine de la vocabula maghiară „vágàs“ (...) Țăranii de sub munte, de la Vatra Dornei și pînă la Orșova, îl cunosc cu toții, folosindu-l în vorbirea comună cu neînsemnate deosebiri fonetice...“. „Metoda“ criticului e de a nu lăsa să se vadă nici o metodă. El începe cu o „narațiune biografică“ și încheie cu un „destin și portret de scriitor“. S-ar părea că tradiția colecției de micromonografii a fost respectată cu strictețe. Însă micromonografia lui Vladimir Streinu un are nimic didactic : nici biografia nu ține de speța pe care a consacrat-o școala, nici analiza nu rămîne în cadrul obișnuit. Toată întîia parte are caracter epic pronunțat în care ironia stinge lirismul evocării, în care o imperceptibilă știință de a construi cu ajutorul unor documente variate (de la cele mai aride la cele mai pitorești) împiedică biografia să devină viață romanțată, fără a-i distrage libertatea și imprevizibilul. Ni se descrie o casă, ni se povestește o întîmplare, ni se arată un certificat sau o fotografie de familie : toate sînt pretexte pentru cel care narează să învie epic o lume sau o mentalitate. Pe multe pagini nu vorbește decît o veche și îngălbenită fotografie, căreia criticul știe să-i smulgă infinite secrete. Și cu ce amară ironie este înfățișat destinul literar nenorocos al lui Hogaș. Poate că însușirea principală a acestei narațiuni biografice (dar și a restului) este naturalețea ; nu se observă nici un efort de a compune, de a lega, nu se observă cusăturile cărții. Biografia trece în analiza operei pe nesimțite ; cele două părți nu-și află despărțirea în spațiul obișnuit, care e de obicei nesfîrșit, dintre viață și operă. Narațiunea critică face nevăzut acest spațiu, după cum le șterse pe acelea dintre capitole. Analiza propriu-zisă nu-i cu nimic inferioară biografiei. Două foi de manuscris pe care Hogaș a copiat nume de plante și arbori, o scrisoare către un prieten cu rugămintea de a i se trimite o revistă care publicase „flora Ceahlăului“ — iată ocazia, pentru Vladimir Streinu, de a desluși la Hogaș un cărturărism manifest, o înclinare erudită spre natură. Întreg portretul se ridică din aceste observații (nu așezate numaidecît în frunte). Ironizează Hogaș într-un pasaj pe cutare savant botanist fără simțul naturii ? „La prima lectură, zice Vladimir Streinu (...) el pare să înfățișeze umoristic erudiția inutilă a fostului său savant însoțitor ; la a doua impresie, se vede mai clar că scriitorul își ia în derîdere de fapt propria sa înclinare erudită, prezentă în întreaga operă, subtilitatea acestei dedublări a omului primitiv în om de carte sau a cărturarului în sălbatic genuin fiind la el adevăratul izvor de originalitate și farmec“. Hogaș nu este un Creangă, ci un Odobescu cu o cultură mai puțin variată, cu alte cuvinte un diletant superior ; arta lui constă în amestecul de erudiție și spontaieentate, de profesoralitate și talent : „profesorul creează aspectul particular al scriitorului“ și „niciodată, în descrierile sale nu-l putem pierde din vedere : spectacolul, care ne reține atenția, nu este numai al locurilor și al oamenilor acelor locuri (...), ci și spectacolul (...) autorului“.

Lîngă paginile despre Odobescu și despre G. Coșbuc, din *Clasicii noștri*, această narațiune critică închinată lui *Calistrat Hogaș* este lucrul cel mai armonios și mai adînc ieșit din mîna lui Vladimir Streinu.

Scanned with OKEN Scanner

Versificația modernă nu e, desigur, o carte ce se citește cu mare ușurință, pe nerăsuflate, adresîndu-se nespecialistului în aceeași măsură ca și specialistului ; dar nespecialistul poate fi interesat de ea în ciuda subiectului așa de „tehnic". Prin ambiția pe care o trădează titlul, este o carte unică : o istorie a versificației moderne n-a mai scris nimeni. Nici chiar, vorbesc serios, Vladimir Streinu. Pentru că el întreprinde de fapt un „studiu istoric și teoretic asupra versului liber" limitat la problema apariției versului european (antecedente, origini, cronologie), cu deosebire a celui francez, și la situația versului liber românesc, în legătură cu celelalte forme prozodice din secolul al XIX-lea, și nicidecum o cercetare a versificației moderne în toate aspectele istorice și teoretice pe care le-ar implica. De exemplu, poeții europeni ai secolului XX lipsesc, pe urmă diferitele mișcări literare — suprarealismul, dadaismul și celelalte — care n-au putut rămîne fără un ecou asupra versificației, nu sînt examinate. Pe scurt, autorul se ocupă doar de originile versificației moderne europene, rezervîndu-și garanțiile unei cercetări complete numai în ceea ce privește versul românesc.

Oricum, o astfel de carte pretinde mai mult decît ceea ce numim în mod obișnuit informație ; Vladimir Streinu a făcut o „lectură tehnică", din punctul de vedere care-l preocupa, a unei imense cantități de poezie. Și nu doar atît : cum condiția estetică a versului liber era nelămurită, el s-a văzut probabil silit la o lectură în două sensuri, una revelîndu-i poeții și poeziile susceptibile de a intra în sfera lui de preocupări, deci anterioară oricărui efort generalizator, alta de verificare a concluziilor teoretice astfel cîștigate.

În definitiv, Vladimir Streinu s-a aflat în situația de a face istoria unei noțiuni care n-avea o definiție precisă. Și atunci a ales calea descrierii istorice din care să rezulte treptat această definiție (simplific puțin, dar voi reveni) ; prin sute de exemple, de opinii teoretice străine și de considerații personale începe să se închege ca prin fum problema principală a întregii analize. Cititorul e făcut părtaș la acest proces de clarificare treptată, care, nu numai că n-are obiect definit de la început, dar și-l descoperă abia la urmă. Surpriza însă se produce acum : toată investigația se sfîrșește cu constatarea imposibilității unei definiții și a unei estetici a versului liber, istoria — pornită în căutarea obiectului ei — e sortită să rămînă fără obiect. Autorul admite la început, odată cu majoritatea cercetătorilor, un fel de definiție istorică a versului liber, distins (dar nu rupt) atît de „versul neregulat" a lui La Fontaine, cît și de „versul liber" al romanticilor : „...numim versuri libere rîndurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sînt aplicate *ad libitum*, începînd de la experiența formală a simboliștilor francezi".

Această definiție aproximativă este amendată pe parcurs, pe măsură ce se scurg în ea mereu alte exemple istorice. Versul liber, observă Vladimir Streinu, spre deosebire de cel clasic, tradițional, nu este un tipar supraindividual, o generalitate, „ci o manifestare particulară nesubsumată și nesubsumabilă". Poezia modernă, pretutindeni, aspiră la sfărîmarea prozodiei ca la un fel de liberare de reguli e terne, impuse din

Scanned with OKEN Scanner

afară ; versul, supus de fapt unui ritm psihologic, nu mai recunoaște o constrîngere exterioară, arbitrară. Dacă ritmul extern, matematic, se adaptează sau se reduce la cel intern, desigur, el e menținut. În aceste condiții, evident nu mai poate fi vorba de o adevărată revoluție în descoperirea versului liber (doar o „iluzie" revoluționară, — spune Vl. Streinu) și, consecință mult mai gravă, nici de o definiție sau de o estetică a lui : expresie a individualului, versul liber nu permite nici o generalizare, fiecare poet își creează tipul propriu de vers liber. Dar astfel, recunoaștem inefabilul poetic : „Deosebirea, — scrie Vladimir Streinu — dintre versificația veche și versificația nouă se declară (...) exclusiv între formele clasice imperfecte și formele libere perfecte. Dar imperfecția unui vers tradițional poate fi combătută nu numai cu versul liber ideal, ci, de asemenea, cu forma clasică perfectă". Așadar, poetul de talent care scrie în vers tradițional, îl folosește ca pe un instrument propriu, inefabil, nicidecum ca pe un tipar căruia e silit să i se conformeze. Concluzii perfect îndreptățite, care fac otioasa orice reluare a discuției : iată-l pe Vladimir Streinu admițînd individualul ca pe ultimă realitate a poeziei, fie că-i dă, fie că nu-i dă numele de „inefabil".

Pe latură istorică, partea ce mai interesantă a cărții rămîne aceea despre formele prozodice românești ale secolului al XIX-lea și despre constituirea și evoluția versului liber românesc (capitolele 2—8). Parțial, le cunoaștem dinainte, dar reluate, ele au valoarea unei sinteze exhaustive, singura pînă astăzi ; observațiile criticului cu privire la tipurile de vers, la natura versului românesc, analizele și comparațiile lui sînt magistrale. A-i face obiecții înseamnă aproape a-i căuta nod în papură, dar și cronicarul își are slăbiciunile lui. După examenul, oricînd citabil, la poezia lui Bacovia sau Adrian Maniu, după acela la Arghezi sau Ion Barbu, nu-mi explic lăsarea la o parte a unui sector din poezia lui Blaga (poeziile de după *Nebănuitele trepte*), care ar fi fost instructiv pentru evoluția versificației poetului : nu era aici un caz de trecere a ritmului psihologic într-un ritm exterior și invers, ca apa în două vase comunicante ? La început, cînd semnalează principalele încercări de prozodie românească, mi se pare că autorul n-avea nici un motiv să nu pomenească (o curiozitate) pe Miron Costin, căruia nu-i erau necunoscute unele noțiuni de versificație și, mai ales, pe Conachi, autorul unei prozodii : *Meșteșugul stihurilor românești*. Ea are, nici vorbă, un model străin, probabil italienesc, dar problema originalității e secundară (nici ceilalți prozodiști nu sînt originali), mult mai semnificativ fiind faptul că Conachi își scoate exemplele din propria poezie și are observații de specificitate. În fine, un întreg capitol despre „versul liber în poezia română contemporană" e inutil în economia unei lucrări așa de bine organizată în totul. Nu pentru că autorului i-ar lipsi exemplele, dar pentru că separația, ca atare, e arbitrară iar motivarea (ideologică, într-un stil abracadabrant !) nu se poate în nici un chip primi. Autorul uită, de altfel, criteriul lui tehnic și consacră lui Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Geo Dumitrescu, Marin Sorescu rînduri frumoase, dar fără vreo legătură reală cu adevărata discuție. Iar M. R. Paraschivescu, meritînd tocmai din acest punct de vedere o analiză, e părăsit într-un subsol.

Scanned with OKEN Scanner

Versificația modernă e o carte utilă și care deschide posibilități de cercetare într-un domeniu în general ignorat. Îi lipsește lucrării lui Vladimir Streinu un sîmbure de gratuitate care să se dea iluzia că autorul și-a uitat măcar din cînd în cînd scopurile instructive.

(N. MANOLESCU)

ALȚI CRITICI

Criticilor formați în perioada interbelică li se alătură, spre sfîrșitul deceniului al patrulea și mai cu seamă după 1944, numeroși alții, din noile generații, printre care: *George Ivașcu, Al. Piru, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ion Vitner, Silvian Iosifescu, Const. Ciopraga, Paul Cornea, Paul Georgescu, Ov. S. Crohmălniceanu, N. Balotă, I. Negoițescu, Adrian Marino, N. Tertulian, Vera Călin, I. D. Bălan, Cornel Regman, Al. Oprea, Aurel Martin, Savin Bratu, Eugen Simion, Matei Călinescu, Ion Pop, Mircea Martin*, spre a cita doar cîteva nume. Studiile lor privitoare la scriitori români și străini, la perioade și curente din literatura noastră și din cea de peste hotare, sînt menționate, la locurile potrivite, în bibliografiile atașate cursurilor de literatură română și universală, inclusiv — cele consacrate creației literare românești de după al doilea război mondial — în bibliografia ce încheie cursul de față. Consultînd bibliografia critică indicată în cursurile de literatură studenții (și cititorii în genere) se edifică *eo ipso* și asupra criticii literare românești din anii edificării socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

POEZIE

Tudor Arghezi

Moral de manuală practică, Iaşi, 1946.
Bilete de papagal, Bucureşti, 1946.
Una sută una poeme, Bucureşti, 1947.
Prisaca, Bucureşti, 1954.
Pagini din trecut, 1955.
1907. Peizaje, Bucureşti, 1955.
Cintare omului, Bucurşti, 1956.
Stihuri pestriţe, Bucureşti, 1957.
Din drum, Bucureşti, 1957.
Lume veche, lume nouă, Bucureşti, 1958.
Versuri, ediţie bibliofilă, Bucureşti, 1959.
Tablete de cronicar, Bucureşti, 1960.
Cu bastonul prin Bucureşti, Bucureşti, 1961.
Frunze, Bucureşti, 1961.
Poeme noi, Bucureşti, 1963.
Cadenţe, Bucureşti, 1964.
Silabe, Bucureşti, 1965.
Ritmuri, Bucureşti, 1966.
Noaptea, Bucureşti, 1967.
Scrieri, Bucureşti, I, 1962 ; II—IV, 1963 ; V—VI, 1964 ; VII—XI, 1965 ; XII, 1966 ; XIII—XVII, 1967 ; XVIII—XX, 1963 ; XXI—XXII, 1969 ; XXIII, 1973.
Teatru, Bucureşti, 1968.
Frunzele tale, Bucureşti, 1968.
Crengi, Bucureşti, 1970.
XC, Bucureşti, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Despre Tudor Arghezi (selectiv)

Şerban Cioculescu, Introducere în poezia lui Tudor Arghezi, Buc., 1971
Ov. S. Crohmălniceanu, Tudor Arghezi, Buc., 1960.
Mihail Petroveanu, Tudor Arghezi, poetul, Buc., 1961.
Tudor Vianu, Tudor Arghezi, poet al omului, Buc., 1964.
D. Micu, Opera lui Tudor Arghezi, Buc., 1965.
Alexandru George, Marele Alpha, Buc., 1970.
Tudor Arghezi interpretat de . . ., Buc., ed. Eminescu, 1971.

Lucian Blaga

Discobolul, Bucureşti, 1945.
Despre conştiinţa filozofică, Cluj, 1947 (litografiat).
Aspecte antropologice, Cluj, 1948 (litografiat).
Poezii, Bucureşti, 1962.
Anton Pann, Bucureşti, 1962 (revista *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1962).
Hronicul şi cîntecul vîrstelor, Bucureşti, 1965.
Poezii, Bucureşti, 1966.
Poezii, Bucureşti, 1967.
Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea, Bucureşti, 1966.
Experimentul şi spiritul matematic, Bucureşti, 1969.
Goethe, Faust (trad.), Bucureşti, 1955.
Din lirica universală, Bucureşti, 1957.
Lessing, Teatru (trad.), Bucureşti, 1958.
Antologie de poezie populară, Bucureşti, 1966.

Despre Lucian Blaga (selectiv)

Ov. S. Crohmălniceanu, Lucian Blaga, Buc., 1963 ; Literatura română şi expresionismul, Buc., 1971.
T. Tertulian, Poezia lui Lucian Blaga, în Eseuri, 1968.
N. Balotă, Lucian Blaga, poet orfic, în Euphorion, Buc., 1969.
D. Micu, Lirica lui Lucian Blaga, Buc., 1967 ; Estetica lui Lucian Blaga, Buc., 1970.
Mariana Şora, Cunoaşterea poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga, Buc., 1970.

Al. Philippide

Poezii, Buc., 1964.
Monolog în Babilon, Buc., 1967.
Studii şi portrete literare, Buc., 1963.
Studii de literatură universală, Buc., 1966.
Scriitorul şi arta lui, Buc., 1968.
Consideraţii confortabile, Buc., 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Despre Al. Philippide

Cornel Regman, Fișe de dicționar — Al. Philippide, în vol. Cărți, autori, tendințe, Buc., 1967.
Al. Philippide interpretat de..., Buc., 1973.

Mihai Beniuc

Un om așteaptă răsăritul, Buc., 1946.
Versuri alese, Buc., 1949.
Steaguri, Buc., 1951.
O seamă de poeme, Buc., 1953.
Mărul de lîngă drum, Buc., 1954.
În frunte comuniștii, Buc., 1954.
Trăinicie, Buc., 1955.
Azimă, Buc., 1956.
Inima bătrînului Vezuv, Buc., 1957.
Călători prin constelații, Buc., 1957.
Cu un ceas mai de vreme, Buc., 1959.
Materia și visele, Buc., 1961.
Culorile toamnei, Buc., 1962.
Pe coardele timpului, Buc., 1963.
Cu faruri aprinse, Buc., 1964.
Colți de stîncă, Buc., 1965.
Zi de zi, Buc., 1965.
Alte drumuri, Buc., 1967.
Mozaic, Buc., 1968.
Inima-n zale, Buc., 1969.
Lumini crepusculare, Buc., 1970.

Despre Mihai Beniuc

V. Fanache, Poezia lui Mihai Beniuc, Buc., 1972 (cu bibliografie).

Eugen Jebeleanu

Ceea ce nu se uită, Buc., 1944.
Scutul păcii, Buc., 1949.
Poeme de pace și luptă, Buc., 1950.
În satul lui Sahia, Buc., 1952.
Bălcescu, Buc., 1952.
Cîntecele pădurii tinere, Buc., 1953.
Surîsul Hiroșimei, Buc., 1958.
Cîntece împotriva morții, Buc., 1963.
Elegie pentru floarea secerată. Buc., 1967.
Hanibal, Buc., 1971.
Surîsul Hiroșimei și alte versuri, Buc., Biblioteca pentru toți, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Miron Radu Paraschivescu

Laude, Buc., 1956.
Laude și alte poeme, Buc., 1958.
Declarația patetică, Buc., 1960.
Versul liber, Buc., 1965.
Tristele, Buc., 1968.

Maria Banuș

Bucurie, Buc., 1949.
Fiilor mei, Buc., 1949.
Despre pămînt, Buc., 1954.
Ție-ți vorbesc, Americă ! Buc., 1955.
La porțile raiului, Buc., 1957.
Metamorfoze, Buc., 1963.
Diamantul, Buc., 1965.
Tocmai ieșeam din arenă, Buc., 1967.
Portretul din Fayum, Buc., 1970.
Oricine și ceva, Buc., 1972.

Despre Maria Banuș

D. Micu, Poezia Mariei Banuș, Buc., 1955.
Paul Georgescu, Universul poetic al Mariei Banuș, în Viața românească, nr. 4, aprilie 1963.

PROZA

Mihail Sadoveanu

Fantasii răsăritene, Buc., 1946.
Caleidoscop, Buc., 1946.
Păuna mică, Buc., 1948.
Mitrea Cocor, Buc., 1949.
Nada Florilor, Buc., 1950.
Nicoară Potcoavă, Buc., 1952.
Aventură în Lunca Dunării, Buc., 1954.

Despre M. Sadoveanu

Omagiu lui Mihail Sadoveanu, Buc., 1955.
D. Micu, Sensul etic al operei lui M. Sadoveanu, Buc., 1955.
Savin Bratu, Sadoveanu, Buc., 1963.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Georgescu, Sadoveniene, în Păreri literare, Buc., 1964.
Constantin Ciopraga, Mihail Sadoveanu, Buc., 1966.
Eugen Luca, Sadoveanu sau elogiul raţiunii, Buc., 1972.
M. Sadoveanu interpretat de . . ., Buc., 1974.

Camil Petrescu

Bălcescu, Buc., 1949, ed. II, 1952.
Cei care plătesc cu viaţa, Buc., 1949.
Turnul de fildeş, Buc., 1950.
Un om între oameni, vol. I, 1953 ; vol. II, 1955 ; vol. III, 1957.
Caragiale în vremea lui, Piesă în trei acte, Buc., 1957.

Despre Camil Petrescu

B. Elvin, Camil Petrescu, Buc., 1962.
Paul Georgescu, De la o noapte la alta, în Polivalenţa necesară, Buc., 1967.
Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, Buc., 1972 (cu bibliografie exhaustivă).
Marian Popa, Camil Petrescu, Buc., 1972.
Camil Petrescu interpretat de . . ., Buc., 1972.

Zaharia Stancu

Zile de lagăr, Buc., 1946.
Secolul omului de jos, Buc., 1946.
Desculţ, Buc., 1948. Alte ediţii (revăzute) : 1949, 1950, 1954, 1955, 1958. 1960 etc.
Dulăii, Buc., 1952.
Rădăcinile sînt amare, 4 volume, Buc., 1958—1959.
Clopote şi struguri, Buc., 1960.
Printre stele, Buc., 1960.
Carul de foc, Buc., 1960.
Jocul cu moartea, Buc., 1962.
Pădurea nebună, Buc., 1963.
Ce mult te-am iubit, Buc., 1968.
Şatra, Buc., 1968.
Vîntul şi ploaia, 1969.
Cîntec şoptit (poezii), Buc., 1970.
Sabia timpului, Buc., 1972.

Despre Zaharia Stancu

Zaharia Stancu interpretat de . . ., Buc., 1972.

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIE

Aurel Baranga, Comedii, Buc., 1968.
Horia Lovinescu, Teatru, Buc., 1968.
Paul Everac, 5 piese de teatru, Buc., 1968 ; *Trei piese-eseu*, Buc., 1973.
Al. Mirodan ; Teatru, Buc., 1965.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ GENERALĂ

GEORGE IVAȘCU, *Dezvoltarea literaturii în cele două decenii de la eliberare*, în Momente ale revoluției culturale din România, Buc., 1964.
D. MICU, *Romanul românesc contemporan*, Buc., 1959.
D. MICU — N. N. MANOLESCU, *literatura română de azi*. Buc., 1965.
EUGEN SIMION, *Orientări în literatura română contemporană*, Buc., 1965.
ION POP, *Poezia unei generații*, Buc., 1972.
Bibliografia literară română ilustrată : (1944—1970), Buc., Ed. Eminescu, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

	Pagina
Argument	3
Cap. I. Introducere	5
Cap. II. Poezia	20
Lucian Blaga	22
Tudor Arghezi	33
Alexandru Philippide	45
Mihai Beniuc	48
Eugen Jebeleanu	51
M. R. Paraschivescu	55
Maria Banuş	56
Generaţiile de după război	60
Cap. III. Proza	86
M. Sadoveanu	88
Camil Petrescu	101
Zaharia Stancu	107
Vasile Voiculescu	118
Geo Bogza	121
Marin Preda	122
Eugen Barbu	138
Noua generaţie	146
Cap. IV. Dramaturgia	169
Cap. V. Critica	181
G. Călinescu	181
Tudor Vianu	202
Şerban Cioculescu	208
Vladimir Streinu	217
Alţi critici	225
Bibliografie	226

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂŢII DIN BUCUREŞTI
Cd. 585